



L'Annuaire théâtral

REVUE QUÉBÉCOISE
D'ÉTUDES THÉÂTRALES

52

CONTEMPORAIN ET TRADITION
CONTEMPORAIN ET TRADITION

SQET | UQÀM



L'Annuaire théâtral

N° 52

AUTOMNE 2012

CONTEMPORAIN ET TRADITION
CONTEMPORAIN ET TRADITION

SQET | UQÀM

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

Direction

Yves Jubinville, directeur (Université du Québec à Montréal)

Jeanne Bovet, codirectrice (Université de Montréal)

Hervé Guay, président de la Société québécoise d'études théâtrales
(Université du Québec à Trois-Rivières)

Comité de rédaction / Conseil scientifique

Pauline Bouchet (Paris 3 - UQAM), **Jeanne Bovet** (Université de Montréal), **Hervé Guay** (Université du Québec à Trois-Rivières), **Yves Jubinville** (UQAM), **Louise Ladouceur** (Université d'Alberta), **Jean-Paul Quiénec** (Université du Québec à Chicoutimi), **Catherine Sirois** (UQAM), **Jean-Marie Apostolidès** (Université Stanford), **Bernadette Bost** (Université de Grenoble), **Irène Roy** (Université Laval), **Jane Moss** (Duke University), **Elisabeth Mudimbe-Boyi** (Université Stanford), **Irène Perelli-Contos** (Université Laval), **Jean-Pierre Ryngaert** (Université Paris III, Sorbonne Nouvelle)

Production

Secrétariat de rédaction: **Mélanie Verville** et **Yves Jubinville**

Révision linguistique: **Jeanne Bovet** et **Yves Jubinville**

Correction d'épreuves: **Jeanne Bovet** et **Yves Jubinville**

Gestion des abonnements: **Sara Thibault**

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

Couverture: Poursuite à cheval dans un ancien opéra traditionnel chinois (photo de **Robert Reid**).

Rédaction

L'Annuaire théâtral

Yves Jubinville, directeur

Université du Québec à Montréal

C.P. 8888, succ. Centre-ville

Montréal (Québec) H3C 3P8

Tél. : 514-987-3000, poste 2527

Télex : 514-987-7881

Courriel : jubinville.yves@uqam.ca

Édition

Université du Québec à Montréal

C.P. 8888, succ. Centre-ville

Montréal (Québec) Canada H3C 3P8

www.uqam.ca

jubinville.yves@uqam.ca

Partenaires

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

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

Université du Québec à Montréal

L'Annuaire théâtral est disponible sur la

plate-forme Érudit à l'adresse suivante :

<http://www.erudit.org/revue/annuaire/apropos.html>

ISSN : 0827-0198

ISSN : 1923-0893 (EN LIGNE)

Dépôt légal, 3^e trimestre 2014

Bibliothèque et Archives Canada

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

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

SOMMAIRE

DOSSIER :

CONTEMPORAIN ET TRADITION/ TRADITION ET CONTEMPORAIN

Sous la responsabilité de Robert Reid

MOT DU DIRECTEUR

Les fils croisés du temps 5

Yves Jubinville

PRÉSENTATION

Traditions, conventions, croyances et magie 9

Robert Reid

DOSSIER

Le rat est mort! ou Le jeu de la tradition dans l'*Hamlet* de William Shakespeare.

Notes de mise en scène 25

Cristina Iovita

Mémoire des arts et scène contemporaine 37

Marie-Christine Lesage

La chaleur est mémoire : tradition est innovation 55

Daniel Mroz

Devenir petit : réinventer la tradition sur les scènes miniatures 73

Mark Sussman

DOCUMENTS

La tradition vivante de la biomécanique. Entretien avec Gennadi Bogdanov..... 87

Robert Reid

« Devenir transparent à l'esprit porté par le mot » : de la tradition classique
au théâtre contemporain sur les scènes québécoises 97

Entretien dirigé par **Robert Reid et Yves Jubinville**

PRATIQUES ET TRAVAUX

Le Corps-Peste d'Antonin Artaud face à la cruauté de l'espace vital..... 119

Tatsiana Kuchyts Challier

Le théâtre, un oubli dans les études sadiennes..... 133

Julie Paquette

L'esthétique théâtrale chez le jeune Albert Camus 153

Sophie Bastien

NOTES DE LECTURE

Balazard, Simone, *L'auteur(e) dramatique au XX^e siècle*, Paris, Le Jardin d'Essai, 2011, 311 p.

Elizabeth Bourget..... 169

REVUE DES REVUES EN LANGUE ANGLAISE

Canadian Theatre Review, n^{os} 149, 150, 151, 152 (2012); *Theatre Journal*, vol. 64, n^{os} 1, 2, 3, 4 (2012);

Theatre Survey, vol. 53, n^{os} 1, 2 (2012); *The Drama Review*, vol. 56, n^{os} 1, 2, 3, 4 (2012)

Tanya Déry-Obin..... 177

RÉSUMÉS / ABSTRACTS / NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES 187

LES FILS CROISÉS DU TEMPS

Pour cette cinquante-deuxième livraison, *L'Annuaire théâtral* propose une réflexion de fond autour d'une problématique complexe: les rapports entre les traditions théâtrales et les pratiques scéniques contemporaines. Le terme de «tradition», faut-il le noter, était il y a peu banni du vocabulaire des praticiens et des théoriciens du théâtre. Depuis la rupture moderne, il restait en tous cas associé à ce que ceux-ci cherchaient consciemment à combattre, sinon à mettre à distance en adoptant des postures et en posant des gestes ayant une visée critique. La postmodernité n'opère pas, à cet égard, un changement radical si l'on considère qu'elle maintient, à la faveur de stratégies nouvelles de réappropriation ou de récupération, la ligne tracée par la modernité entre l'ancien et le nouveau, entre le passé et le présent.

Or c'est cette démarcation qui semble aujourd'hui, dans le régime contemporain de l'art, remise en cause. En premier lieu parce qu'il convient de plus en plus d'assigner à ce qui était jusqu'à récemment considéré comme «nouveau» le qualificatif de tradition. Au Québec notamment, où cette mutation s'est opérée sur une période plus courte et où la tradition était au surplus associée à une forme de colonisation culturelle, l'on commence ainsi à revendiquer le droit de parler d'une tradition québécoise pour nommer à la fois un corpus d'œuvres et un ensemble de pratiques (dramaturgiques et scéniques) issues du mouvement de rupture des années 1960 et 1970. Au-delà du contexte québécois, le même terme recouvre des acceptions quelque peu différentes mais qui servent néanmoins à souligner, là encore, un rapport dynamique, voire décomplexé, avec des traditions ou bien anciennes (si on se limite à l'Occident) ou bien appartenant à des cultures (Japon, Chine, Inde, etc.) et des médiums (cinéma, télévision, arts plastiques) «autres».

Ce sont précisément ces rapports dynamiques, ce dialogue fécond entre les traditions (entendues dans la pluralité de leurs significations, et non comme un bloc statique et uniforme de conventions) et les pratiques scéniques actuelles qui font l'objet du présent dossier, conçu et dirigé par Robert Reid, professeur à l'Université Concordia. Ce dernier s'en explique clairement dans son texte de présentation en faisant valoir la nécessité, pour le metteur en scène d'aujourd'hui, de revisiter certaines formes dites traditionnelles lorsque confronté au défi posé par des écritures qui opposent une résistance aux manières de faire dominantes du théâtre. Mais il en irait de même, si l'on suit d'autres propositions livrées dans ces pages, pour les textes anciens qui gagnent à être relus, réinterprétés au moyen de conventions qui ne leur sont pas «naturelles». Pour reprendre ici l'analyse de Marie-Christine Lesage, plusieurs artistes contemporains pratiquent un «art du décalage» qui se manifeste à différentes échelles et sur une diversité de registres pour créer des œuvres complexes sollicitant activement la mémoire des spectateurs.

On ne s'étonnera pas de constater, en parcourant ce dossier, que cette interrogation sur la tradition implique la collaboration de praticiens de la scène. Bon nombre des contributions exposent ainsi les points de vue du metteur en scène, de l'acteur, du marionnettiste, bref du créateur ou de l'artiste-chercheur, et peuvent se lire comme des réflexions concernant une méthode de travail particulière et des modes de fabrication (et production) de l'objet théâtral aujourd'hui. À cette perspective, qui n'interdit d'aucune façon l'approfondissement théorique, s'ajoute celle des formateurs qui s'imposait dans le cadre de cette traversée des enjeux de la tradition. Par définition, celle-ci est constituée par l'acte même de transmettre, d'une génération à l'autre, un ensemble de savoirs et de techniques. Une tradition qui perdure en est une qui forme la grammaire sous-jacente des enseignements prodigués par une école ou par un maître. Mais il est des circonstances où ceux-ci deviennent aussi les lieux de préservation de savoirs en voie de disparition. On lira, à ce propos, les deux entretiens qui viennent clore ce dossier, l'un avec Gennadi Bogdanov, et l'autre avec cinq comédiens et formateurs québécois, qui disent la nécessité de maintenir ce lien à la tradition non pas tant pour honorer une mémoire mais parce qu'il fonde les assises d'une éthique de l'acteur.

La section «Pratiques et travaux» réunit trois études monographiques centrées sur des figures marquantes du théâtre français dont les auteurs retracent le parcours en mettant en lumière la fortune critique de leur œuvre respective. Aux deux extrémités du spectre, les cas de Sade (J. Paquette) et Camus (S. Bastien) exposent certains des mécanismes qui ont conduit à la marginalisation de ces auteurs dans l'histoire du théâtre. À l'opposé, l'article de T. K. Challier sur Artaud cherche à aller au-delà du discours des commentateurs nombreux qui ont fait de ce dernier un mythe de la modernité théâtrale, usant de celui-ci pour dégager les principes de la révolution qu'il a inspirée mais occultant, du même coup, le fait qu'il en aurait été lui-même, physiquement et psychiquement, le siège.

Ce numéro se termine avec nos habituelles sections réservées aux «Notes de lecture» et à la «Revue des revues». Nous profitons de cette occasion pour remercier celle qui a tenu, ces trois dernières années, la revue des revues en langue anglaise, Tanya Déry-Obin, dont c'est la dernière chronique. Quant à Élisabeth Bourget, qui signe sa première recension, nous l'accueillons en souhaitant que ce soit l'amorce d'une collaboration fructueuse.

Bonne lecture.

Yves Jubinville



DOSSIER

CONTEMPORAIN ET TRADITION
CONTEMPORAIN ET TRADITION

sous la direction de Robert Reid

Traditions, conventions, croyances et magie

ROBERT REID
Université Concordia

La question posée dans ce dossier trouve son origine dans ma pratique de metteur en scène. Au cours des dernières années, je me suis beaucoup intéressé aux écritures contemporaines sans arriver à mettre en scène quelque chose de tout à fait satisfaisant. J'ai travaillé en atelier et à la scène les textes de Michel Vinaver, Martin Crimp, Sarah Kane et Tankred Dorst. Ce qui m'attirait dans ces dramaturgies résidait autant dans les innovations stylistiques qu'elles proposaient que dans leur façon singulière de faire apparaître les réalités intérieures des personnages. Leurs récits étaient ancrés dans la réalité, mais une grande part de l'action dramatique se déroulait dans ce que l'on pourrait nommer des espaces intérieurs. Dans *Une nuit arabe* de Roland Schimmelpfennig, par exemple, la tension que vivent les personnages est liée au fait que leur existence est partagée entre un réel qu'ils habitent et des perceptions, des intuitions, des visions qui les traversent. Une dynamique similaire se retrouve dans *4.48 Psychose* de Sarah Kane, dont l'action se déroule presque exclusivement dans l'espace intérieur du personnage principal. Ainsi, la majorité des textes contemporains qui m'intéressaient avaient la caractéristique de proposer une forme de dialogue (ou de tension dramatique) entre un réel et d'autres types de réalités.

Lors de mes travaux pratiques sur ces textes, j'étais animé par un désir de trouver une *manière* de rendre ces autres réalités perceptibles pour le spectateur et je souhaitais que ce ne soit pas l'appareil scénographique (décor, costume, son, lumière) qui lui permette de distinguer le réel de ces espaces intérieurs, mais bien le jeu de l'acteur. Il m'importait que ce soit principalement le jeu de l'interprète qui permette au spectateur de voyager à travers les multiples réalités du texte. Pour ce faire je me suis intéressé aux variations de la voix, du mouvement, des styles de jeu, à des expérimentations avec l'espace scénique. Mais, au final, «le réel» prenait toujours le pas sur les réalités intérieures que je cherchais à faire apparaître. J'avais le sentiment que c'était l'appareillage théâtral en entier qui faisait obstacle à mes tentatives, comme si elles étaient limitées à la reproduction d'un réalisme de surface. Il apparaît en effet que nos pratiques et

traditions théâtrales au Québec nous permettent difficilement d'aborder de façon intéressante les nouvelles formes ouvertes par ces écritures, et ce en raison de la formation que reçoivent les acteurs, de nos conventions de mise en scène et de nos modes de production. Toujours est-il que cette impasse artistique m'a amené à me tourner vers d'autres pratiques et traditions scéniques, vers des formes de théâtre où l'acteur occupe une place centrale. Et cela dans le but de trouver diverses avenues qui pourraient me permettre de répondre aux défis artistiques posés par la dramaturgie contemporaine. Mon intuition me disait que certaines traditions théâtrales pouvaient nourrir une approche renouvelée et contemporaine du jeu de l'acteur ; autrement dit, que le contemporain pouvait, au sein de sa pratique, se nourrir de formes traditionnelles. Après avoir étudié Meyerhold, ses mises en scène et son approche de la formation de l'acteur¹, je me suis tourné vers l'Opéra chinois, une autre forme de théâtre où l'acteur occupe une place centrale. En approfondissant cette pratique, il m'est apparu que cette tradition pouvait offrir des solutions originales à la représentation, par le jeu de l'acteur, de multiples réalités intérieures.

Contrairement à ce que l'on retrouve dans la majorité des pratiques théâtrales occidentales, chez Meyerhold comme dans l'Opéra chinois, ce n'est pas tant le « quoi » (l'histoire, le déploiement de l'intrigue) qui présente de l'intérêt que le « comment » (la façon dont on raconte l'histoire ; la forme scénique utilisée). Dans le cas de l'Opéra chinois, le récit, quoique essentiel, ne constitue pas le cœur de la représentation théâtrale : c'est davantage la manière dont les sentiments sont exprimés qui importe. Ainsi le déroulement de l'action dramatique peut être fréquemment interrompu, afin de permettre à un personnage d'exprimer son état intérieur. Par exemple, au moment où une concubine meurt, l'interprète peut « suspendre » temporairement le temps afin de chanter sa vie, ses amours, ses succès et ses revers. Elle ne fera mourir son personnage qu'après avoir partagé avec le spectateur une partie essentielle de son histoire intime. L'expérience artistique que cette forme de théâtre propose réside dans le raffinement esthétique. Il existe dans l'Opéra chinois une certaine complicité entre l'acteur et le spectateur qui permet à l'interprète de guider le regard du public afin de lui faire voir les multiples facettes d'une situation dramatique. Ce lien particulier avec le public permet aussi à l'acteur de se libérer des contraintes matérielles et temporelles de la scène, d'étirer ou de compresser à sa guise le temps et l'espace scéniques ; de reléguer le réel au deuxième plan, afin de permettre à des réalités plus intérieures de se manifester (telles que des souvenirs, des sentiments, des remords, etc.). La conception du temps et de l'espace scénique dans l'Opéra chinois rejoint celle des tréteaux médiévaux, qu'Élie Konigson a défini comme un « espace métonymique réductible ou extensible à l'infini » (Konigson, 2001 : 35). Au cours de mes recherches sur l'Opéra chinois, j'ai découvert dans cette tradition un mode de

-
1. J'ai suivi les enseignements pratiques de Gennadi Bogdanov, un héritier direct de la tradition créée par Meyerhold. Voir l'entretien que j'ai mené avec lui dans ce dossier.
 2. Afin de me familiariser avec cette tradition, j'ai effectué deux séjours d'observation et de formation à la NACTA, l'École nationale de théâtre qui forme les acteurs et musiciens de l'opéra traditionnel chinois (*Jingju*) à Pékin. J'ai également invité à deux reprises un professeur de la NACTA à venir enseigner à l'Université Concordia.

composition scénique plus poétique que réaliste, très riche, très nuancé et, paradoxalement, plus proche dans son esprit des écritures contemporaines.

QU'EST-CE QU'UNE TRADITION THÉÂTRALE ?

Les grandes traditions sont souvent présentées comme étant des formes théâtrales figées, archaïques, très codées et fortement inscrites dans le tissu d'une culture. À un point tel qu'on en vient parfois à confondre tradition théâtrale et folklore. Pourtant, ce que l'on nomme le « système » de Stanislavski peut aujourd'hui être considéré comme une tradition théâtrale, de même que la biomécanique de Meyerhold et le mime corporel de Decroux. Peut-on en dire autant du burlesque québécois, du théâtre expérimental de Ronfard et de Gravel ou de la pratique du Groupe de la Veillée ? Ces pratiques représentent-elles des traditions propres à la culture québécoise ? Qu'est-ce qu'une tradition théâtrale ? Un point de vue sur le théâtre, une pensée artistique ou une manière de le faire ? Tout cela à la fois ?

Nous pourrions dire qu'une tradition est un système qui cherche à relier entre eux tous les aspects d'une pratique théâtrale de façon à ce qu'une même pensée artistique les traverse et les anime. Une tradition cherchera à fixer l'ensemble des *manières de faire* d'une pratique théâtrale, afin que tout ce qui est fait sur scène soit toujours composé selon une même logique artistique. La manière dont on utilisera l'espace scénique, le jeu de l'acteur, la musique, les costumes se fera en accord avec le *principe artistique* à la base du système. On pourrait dire, par exemple, que le principe artistique du système de Stanislavski repose sur une idée de l'organique tel qu'il peut nous apparaître dans la nature³. Et que cette idée guide non seulement les manières de faire au sein de cette tradition, mais aussi ses processus de création. Le principe artistique à la base d'une tradition agit comme un cadre qui contraint l'acteur à exprimer un sentiment ou à représenter une action de façon à ce que son jeu soit en cohérence avec l'ensemble du système. On ne peut, par exemple, travailler dans l'esprit de l'Opéra chinois et décider de représenter la peur de n'importe quelle manière ; il faut le faire selon les formes de la tradition, selon les cadres du système théâtral, à partir de ses conventions. Ainsi pourrait-on dire que le principe artistique d'une tradition délimite un espace de représentation à l'intérieur duquel l'interprète se doit de travailler.

Certaines traditions iront jusqu'à définir et fixer de façon assez précise presque tous les aspects d'une pratique, de la formation des acteurs aux maquillages et aux costumes, en passant par une catégorisation détaillée des rôles, une réglementation du jeu et du mouvement, de la mise en

3. Ce n'est pas tant un désir de reproduire la nature telle qu'elle nous apparaît qui est le principe artistique à la base du système de Stanislavski, mais plutôt une volonté de composer sur scène à partir de processus organiques similaires à ceux que l'on retrouve dans la nature.

scène, des formes dramaturgiques, etc. L'Opéra de Pékin est une tradition de ce type qui, au fil du temps, en est venue à définir à peu près tous les aspects de sa pratique. À un point tel qu'il est possible de trouver un livre, à mi-chemin entre le dictionnaire et le lexique, qui explique comment doit être exécuté à peu près tout ce que l'on peut voir ou entendre sur une scène. Dans l'extrait qui suit, tiré d'un livre sur l'Opéra de Pékin, on explique comment la parole et le chant doivent être utilisés, et le sens que portent ces diverses formes de la voix :

Le chant et la parole sont destinés à dépeindre les sentiments des personnages. Des modes et des rythmes différents signifient des sentiments différents. Par exemple le mode *si-pi* la plupart du temps signifie la légèreté et la joie ou l'exaltation et la vigueur, tandis que le mode *eul-houan* signifie la gravité et la tristesse, et le *fan-eul-houang* la douleur extrême. [...] Les passages parlés peuvent se diviser en deux : ceux qui sont rimés et qui ne sont pas chantés mais quand même psalmodiés sur un rythme donné afin de signifier les sentiments par les modulations de la voix ; et ceux qui reprennent le parler de la capitale, qui ressemblent au parler ordinaire, mais qui eux aussi doivent garder un certain rythme. (Wang, 1991 : 55)

Ce qui est recherché au sein de telles traditions est une cohésion qui permettra au principe artistique à la base du système de se manifester à travers les multiples formes du jeu. Une tradition théâtrale, c'est donc un « esprit » qui s'incarne dans des manières de faire, à l'intérieur de formes de jeu, de conventions scéniques, ainsi que dans une méthode d'enseignement. Il y a un fil essentiel reliant le principe artistique qui fonde une tradition théâtrale aux formes scéniques qui la rendent visible aux spectateurs, ainsi qu'aux modes de transmission qui lui permettent de se perpétuer dans le temps. Une tradition théâtrale est un système complexe, composé d'un ensemble de règles et de codes de représentation (ou de conventions), qui sont connus par les acteurs, mais aussi compris par les spectateurs. On retrouvera donc, au sein de différentes traditions théâtrales, divers degrés de codification du système.

LES CONVENTIONS

Le rapport que pourra avoir un spectateur face à une tradition telle que l'Opéra de Pékin changera en fonction de son niveau de connaissance des conventions scéniques. Un spectateur arrivera à « entrer » dans la tradition quand il comprendra, par exemple, qu'un personnage qui lève un pied avant de faire un pas veut lui indiquer qu'il change de pièce ; ou que celui qui apparaît sur scène avec une cravache à la main veut lui indiquer qu'il est à cheval.

Les conventions scéniques sont considérées par plusieurs comme ayant un rôle essentiellement narratif au sein d'une tradition théâtrale ; on en retient que leur fonction se limite à représenter

Personnage à cheval. Image tirée du livre
*Dictionary of the Stagecraft of Traditional
Chinese Drama*, Pékin, 2006.



【勒马式】戏曲道具马鞭表

de manière convenue la réalité. Il est vrai que les conventions proposent des formes de jeu qui synthétisent des situations ou des actions complexes dans une forme scénique simple et emblématique. Leur usage favorise ce que l'on pourrait nommer une poétisation de la scène en permettant à l'acteur de représenter, de façon très concrète, tous les aspects de la vie de l'homme, de ses actions les plus quotidiennes jusqu'à ses sentiments les plus intimes et ses pensées les plus abstraites. Il est fréquent, par exemple, de voir dans un spectacle d'Opéra chinois un important général exécuter une danse à la suite d'un violent combat avec plusieurs adversaires. Cette danse, qui peut paraître étrange à un spectateur occidental, car elle est en rupture avec la situation dramatique qui la précède, exprime pourtant une réalité importante pour le personnage. Elle permet à l'acteur de « magnifier la satisfaction, l'excitation des vainqueurs après une prouesse guerrière » ; cette danse devient « la figuration plastique d'un état d'esprit abstrait et intérieur ». (Wang, 1991 : 58)

Les conventions scéniques permettent à l'acteur de se libérer des contraintes spatiales et temporelles de la scène. Dans l'Opéra chinois toujours, un personnage peut changer de lieu, de province, de pays, en annonçant simplement là où il doit se rendre ; suite à cela il exécute un long mouvement circulaire sur scène et, au moment où il s'arrête, il est arrivé à destination. Le chant et la danse, quant à eux, opèrent parfois une fracture dans le temps et l'espace de la fiction, afin de donner la possibilité aux divers sentiments des personnages de se déployer⁴. On pourrait donner maints exemples de ce type où l'espace et le temps scéniques sont dilatés ou contractés afin de permettre aux acteurs de représenter les multiples dimensions et réalités de la vie de leurs personnages. En autorisant ce qui dure un bref instant dans le réel à prendre expansion, les conventions renversent comme un gant l'espace et le temps scéniques, elles font apparaître ce qui se cache derrière la surface des choses et offrent l'occasion aux acteurs de dévoiler

4. Voir l'exemple cité en début d'article de la concubine qui suspend temporairement le moment de sa mort afin de chanter sa vie et ses amours.

aux spectateurs la part intérieure de leurs personnages. Dans la tradition de l'Opéra chinois, la scène est un espace imaginaire plutôt qu'un lieu concret, et toute représentation naturaliste est évitée, car elle risquerait de figer la scène dans une seule réalité, ce qui ferait obstacle au travail imaginaire du spectateur.

Les conventions scéniques doivent être perçues comme des formes de jeu *ouvertes* sur le spectateur qui demandent à être complétées par ce dernier. Ce sont des structures de jeu incomplètes, trouées, conçues pour stimuler l'imagination du spectateur et l'amener à voir ce qui n'est pas sur scène.

Personnage à cheval. Image tirée du livre *Dictionary of the Stagecraft of Traditional Chinese Drama*, Pékin, 2006.



De ce fait, la présence du spectateur peut être perçue jusque dans les moindres détails du geste de l'acteur. Ainsi pourrions-nous dire que les conventions scéniques sont des formes de jeu qui portent en elles leur spectateur et que celui-ci est présent dans l'esprit des acteurs quand ils exécutent leurs actions sur scène. La présence du spectateur est inscrite dans les interstices du geste que l'acteur a appris. Très tôt dans leur formation les acteurs d'Opéra chinois sont amenés à penser la présence du spectateur afin de comprendre la logique des gestes codifiés qu'on leur apprend. Il est fréquent, dans l'Opéra chinois, qu'un acteur prenne une pose à la fin d'une longue séquence de mouvements. Le sens de cet arrêt du jeu, de cette composition statufiée, est expliqué ainsi aux jeunes acteurs : il faut parfois donner un répit au spectateur

pour qu'il puisse comprendre tout ce qui vient de se passer; la pose doit être belle, éloquente, et offrir au spectateur, par sa forme, un résumé de l'action qui a précédée; cet arrêt doit aussi permettre au spectateur de manifester son appréciation à l'égard de la performance de l'acteur; les applaudissements dynamiseront le jeu de l'interprète; mais si la réaction est faible, l'acteur cherchera alors à améliorer sa performance. Qu'elle soit positive ou négative, la réaction du spectateur sera bénéfique pour l'interprète et pour la suite du spectacle.

Poursuite à cheval dans un ancien
opéra traditionnel chinois. Photo: Robert Reid



LA CONVENTION THÉÂTRALE EN TANT QUE VOCABULAIRE SYMBOLIQUE

Il est nécessaire, pour saisir toute la profondeur d'une tradition, de tenir compte du caractère rituel et du sens symbolique de la convention scénique. Nous pourrions dire que deux principes cohabitent et se complètent au cœur d'une convention théâtrale: le premier est fonctionnel et correspond à la part narrative et représentative de la convention; le deuxième est relié à quelque chose de moins visible, soit à l'esprit des choses représentées ainsi qu'au principe artistique au cœur de la tradition. La convention de la cravache/cheval dans l'Opéra chinois peut à ce titre nous servir d'exemple. Sa forme actuelle est en fait le résultat d'un processus évolutif fort intéressant et qui s'est échelonné sur de nombreuses années. Anciennement, les cavaliers dans l'Opéra chinois étaient représentés avec un postiche complet de cheval comprenant un corps, une tête et la croupe. Puis cette représentation a évolué pour prendre la forme d'un bâton avec une tête de cheval que les acteurs tenaient entre leurs jambes à la manière des enfants qui jouent aux cowboys. On raconte que c'est un clown (un chou) qui aurait fait complètement disparaître

le cheval en décidant de simplement l'évoquer en tenant une cravache à la main, et ce afin de lui permettre de mieux exécuter certains mouvements sur scène. Ce qui a guidé cette évolution n'était pas tant un désir de mieux représenter le cheval, mais plutôt une volonté de donner une plus grande liberté à l'interprète afin qu'il puisse créer des mouvements plus harmonieux et plus beaux. Car dans l'Opéra chinois, il importe que le geste raconte quelque chose, propose une synthèse du réel, mais il se doit, avant tout, d'être beau dans sa forme.

Le mime [ou le mouvement narratif] est basé sur la réalité, sur les mouvements de la vie quotidienne, mais il ne s'agit pas d'une imitation servile, car il faut donner une dimension chorégraphique. Si l'on prend un mouvement aussi simple que celui de montrer [quelqu'un ou quelque chose], il n'est pas absolument identique à celui de la vie courante, il faut d'abord lever un doigt, et tout le mouvement doit avoir un rythme pour qu'on ait l'impression qu'il est dansé. (Wang, 1991 : 40)

La beauté du geste dans l'Opéra chinois est plus importante que son caractère narratif et représentatif (fonctionnel, pourrait-on dire). Cette idée du beau, ce principe d'embellissement (du mouvement, de la parole, du costume, etc.) est de fait le principe de composition fondamental de l'Opéra chinois :

[au] théâtre, il ne s'agit pas seulement d'imiter la réalité mais de la « spiritualiser » ; il faut saisir les caractéristiques les plus marquantes, les plus représentatives des différents personnages ; il faut les amplifier, les embellir tout en les mimant pour créer des formes sur scène capables d'émouvoir. [...] il faut saisir l'esprit plutôt que la forme. (Wang, 1991 : 43)

Spiritualiser, c'est saisir l'esprit des choses, capter leur part invisible et tenter de la rendre visible à travers un geste, une parole, un chant. En cherchant à spiritualiser ce qu'elle représente, la convention théâtrale se double d'un sens symbolique et, en s'efforçant de rendre visible ce qui ne l'est pas, accède au statut de pratique rituelle.

LA TRADITION COMME PRATIQUE RITUALISÉE

Pour Eric Hobsbawm, une tradition désigne un ensemble de pratiques de nature rituelle et symbolique qui sont normalement gouvernées par des règles ouvertement et tacitement acceptées et « [qui] cherchent à inculquer certaines valeurs et normes de comportement par la répétition [...] ». (Hobsbawm, 2006 : 2) Hobsbawm, ici, ne se réfère pas spécifiquement au théâtre mais plutôt à des pratiques sociales⁵. D'une part, explique-t-il, les rituels d'une tradition participent à la transmission de valeurs. Celui qui arrive à percevoir dans ces pratiques un sens

5. L'objet de l'ouvrage de Hobsbawm concerne surtout les cérémonies civiques élaborées dans les sociétés modernes pour ainsi fonder leur légitimité sur une mémoire ancestrale.

symbolique, soit un lien avec un certain passé, aura une expérience différente de celui qui n'y verra que la répétition de gestes vides de sens. Mais d'autre part, et cela s'avère intéressant pour notre propos, l'auteur explique qu'il existe des traditions inventées. Une simple cérémonie de remise de diplômes, par exemple, peut aussi prétendre au statut de tradition si elle s'entoure d'un certain nombre de pratiques ritualisées: le chancelier de l'université qui distribue les diplômes apparaît au son d'une cornemuse, habillé d'une longue robe à col de fourrure, avec un énorme pendentif au cou, suivi d'un assistant portant un sceptre. Devant un tel spectacle, on a l'impression d'assister à une tradition plus que centenaire. Mais en vérité, l'université dont il est question ici (Concordia) n'existe que depuis cinquante ans, et le passé auquel se réfèrent les pratiques ritualisées et les accessoires de cette cérémonie est en grande partie fictif.

La création (ou l'invention) d'une tradition est «[...] essentiellement un processus de formalisation et de ritualisation caractérisé par la référence au passé, ne serait-ce que par le biais d'une répétition imposée». (Hobsbawm, 2006: 5) L'impression d'archaïsme que nous éprouvons parfois face à une tradition vient de ce lien manifeste qu'elle entretient avec une forme qui semble appartenir au passé, peu importe que celui-ci soit réel ou fictif. La tradition sollicite donc l'imaginaire de l'individu en lui demandant de s'engager dans une activité essentiellement symbolique. Par l'usage de pratiques ritualisées fortement inventées, la tradition fait en sorte que deux espaces et deux temporalités se superposent et se confondent: l'espace concret et l'espace symbolique, le présent et le passé (qu'il soit réel ou inventé). C'est dans cette capacité de la tradition à s'inventer continuellement à travers le temps, avec le temps, que réside un nouage possible entre formes traditionnelles et espace contemporain. En effet, la tradition envisagée comme acte symbolique ritualisé (et non plus seulement comme répétition d'un passé figé), permet de penser cette dernière comme étant de «tous les temps»⁶.

CONVENTIONS SCÉNIQUES ET VOCABULAIRE SYMBOLIQUE

L'expression «vocabulaire symbolique» serait plus appropriée pour décrire les conventions scéniques car c'est à ce titre qu'elles agissent auprès du spectateur: elles relient la matérialité de la scène (le lieu théâtral, le décor, les accessoires, les costumes) à un univers symbolique, celui du récit fictionnel. La part «fonctionnelle» de la convention permet de raconter et de représenter l'histoire mais c'est sa part «inutile» qui permet à la scène de se transmuter en espace imaginaire. Ce n'est pas tant la part narrative de la convention qui permet aux spectateurs de quitter l'espace du théâtre pour accéder au monde de la fiction théâtrale, mais plutôt sa part décorative, accessoire.

6. Tout comme pour Deleuze le «contemporain est de tous les temps». Voir la série d'entretiens diffusés dans le cadre de l'émission *Hors-Champs* à France Culture, sous le titre: *Deleuze notre contemporain*. <http://www.franceculture.fr/emission-hors-champs-gilles-deleuze-notre-contemporain-15-2012-11-19>.

Deux conditions sont nécessaires pour qu'un vocabulaire symbolique puisse exister. La première est une entente sur le sens second que prendront les objets ou les gestes. Par exemple, deux enfants qui jouent au supermarché doivent convenir du sens second qu'ils donneront aux choses, afin que le monde imaginaire qu'ils souhaitent faire apparaître puisse prendre forme (cette partie de la chambre est le supermarché; ici c'est la rue; cette table est la caisse enregistreuse; ces cubes de bois sont les fruits et les légumes). Leur monde fictif surgira du réel parce qu'ils se seront entendus sur le sens second à donner aux choses, mais aussi et surtout *parce qu'ils seront arrivés à croire à ce second sens*. Cette capacité de croire au sens second est la deuxième condition nécessaire à la création d'un tel vocabulaire symbolique. Ainsi, au même titre que les enfants, les acteurs et les spectateurs doivent aussi s'entendre sur le sens second à donner aux choses pour que le monde de la fiction théâtrale puisse apparaître. Et ils doivent aussi arriver à croire en ce sens second. Cette croyance double (celle que doit avoir l'acteur à l'égard du geste qu'il exécute et celle qui doit animer le spectateur face à ce qu'on lui propose) correspond à ce que Hobsbawm nomme le « consentement symbolique et formel » (Hobsbawm, 2006: 11), une expression qui dit bien comment le vocabulaire symbolique repose sur choses essentielles: sur une entente à propos du sens second des choses, mais aussi sur la forme qu'elles devront prendre.

Dans un ouvrage sur l'Opéra chinois, Jacques Pimpaneau montre qu'il existe une ligne évolutive directe et ininterrompue allant des cultes chamaniques de l'ancienne Chine à la forme actuelle du théâtre traditionnel chinois. Il illustre de quelle manière l'Opéra chinois a su garder toute la force et l'aura du rituel religieux en dépit de son évolution (et de sa sécularisation):

Au fur et à mesure que [le culte faisait place au théâtre et que] le contenu religieux s'amenuisait, l'élaboration esthétique devait le compenser pour que le spectacle conserve la même puissance et l'aura de la magie. Tout l'art du spectacle fut [alors] de créer un équivalent esthétique de la transe, car il s'agissait toujours de rendre présents des esprits, même après la mort du rite et de la foi. L'acteur est le descendant du médium, mais il est devenu un médium qui resterait conscient et qui aurait remplacé la transe par un art rigoureux. [...] C'est parce que le théâtre a su se dégager de son origine religieuse qu'il est devenu théâtre, et c'est parce qu'il se laïcisait qu'il a dû développer son art s'il voulait reprendre à son compte l'ascendant de la religion. [...] le théâtre chinois a su absorber la puissance de la magie et réaliser ainsi une des hantises du théâtre moderne. (Pimpaneau, 1983: 10)

AIDER LE SPECTATEUR À CESSER DE NE PAS CROIRE

La question de la croyance au théâtre a occupé une place centrale dans la réflexion de plusieurs grandes figures du théâtre. Peter Brook n'a cessé de se questionner sur les manières de faire

apparaître « l'invisible à travers le visible » et sur les différentes techniques dont le théâtre dispose pour amener le spectateur à croire au jeu de l'acteur et en la fiction qu'il raconte. Il a notamment expliqué, dans des entretiens (Brook, Carasso et Charbagi, 1992), comment des formes théâtrales telles que le kathakali et l'Opéra chinois réussissaient, par l'utilisation d'une extrême beauté dans le mouvement, les costumes et les maquillages, à éveiller le sens du merveilleux chez le spectateur. Selon Brook, cette extrême beauté, qui crée un équivalent esthétique de la transe, ouvre chez le spectateur un espace du merveilleux qui stimule son imaginaire et l'amène à participer à la création du récit fantastique qu'on lui propose. Ce questionnement sur les ressorts de la croyance au théâtre était aussi très présent chez Stanislavski, qui était réputé pour dire à la fin d'un exercice ou d'une répétition : « c'est très bien, mais je n'y crois pas ! ». Pour Maria Knebel, assistante de Stanislavski, professeure émérite au GITIS et maître de Vassiliev, la manière d'amener le spectateur à croire prend un chemin autre que celui de l'Opéra chinois, mais qui ne demeure pas moins cohérent avec la logique du système. Selon Knebel, « le secret véritable de la foi dans le merveilleux consiste à trouver les ressorts psychologiques qui amènent le spectateur à croire en la possibilité même, et bien plus, en la nécessité du miracle qui s'accomplit ». (Knebel, 2006 : 29)

Une chose est certaine en ce qui nous concerne : le spectateur doit être en mesure de croire en ce qu'il voit quand il est au théâtre. Et il est intéressant de voir ici comment le vocabulaire religieux (croyance, miracle) se mêle au vocabulaire théâtral. Il existe, dans la langue anglaise, une expression des plus intéressantes pour définir le type de croyance qui est spécifique au théâtre : « *the willing suspension of disbelief* ». (Coleridge, 1817) Elisabeth Angel-Perez traduit cette expression par « [accepter] de se donner tout entier à la crédulité ». (Angel-Perez, 2006 : 146) En ce qui me concerne l'expression « accepter de cesser de ne pas croire » me paraît plus juste, car elle tient compte des deux négatifs contenus dans l'expression anglaise d'origine (*suspension* et *disbelief*). « Cesser de ne pas croire » sous-entend aussi que le spectateur, à la base, perçoit la scène comme le lieu du simulacre, mais qu'il accepte volontairement d'agir sur sa perception afin de pouvoir croire à ce qui ne peut être cru. Le théâtre est une manifestation qui se distingue de plusieurs façons de la cérémonie religieuse, mais qui utilise néanmoins les mêmes ressorts que celle-ci afin d'engager la croyance du spectateur.

L'AURA DE LA MAGIE OU COMMENT CROIRE EN L'IMPOSSIBLE

C'est habité d'un désir de croyance que le spectateur entre au théâtre, et c'est à l'acteur (ainsi qu'aux autres artistes du théâtre) que revient la tâche de l'aider à croire en ce qui ne peut être cru. En ce sens, le spectacle de magie en tant que performance spectaculaire peut nous apparaître comme une pratique des plus instructives. Et le théâtre, dans ses tentatives pour engager la

croyance du spectateur, devrait s'en inspirer pour amener le spectateur à croire en ce qui est impossible (une femme qui disparaît dans une boîte; un lapin qui sort d'un chapeau; une pièce de monnaie qui disparaît puis surgit derrière l'oreille d'un spectateur). Mais de quelle manière l'illusionniste procède-t-il? Il importe de souligner qu'il débute son numéro par un mensonge, en affirmant qu'il tient une pièce de monnaie dans sa main droite alors qu'en vérité elle est dans sa main gauche. Puis, il met en évidence la main vide, l'agite, souffle dedans, prononce des paroles obscures qui devraient faire disparaître la pièce. Il tente d'attirer notre attention sur cette main vide plutôt que sur l'autre, celle qui agit et qui fera véritablement disparaître la pièce (en la cachant dans sa poche par exemple). La main qui est vide crée un mouvement décoratif pourrait-on dire, inutile, qui cherche à capter l'attention du spectateur, à concentrer son regard là où le miracle (profane) s'accomplira. Le jeu mystérieux de la main vide avec ses paroles obscures stimule l'imagination du spectateur, la prépare en quelque sorte à ce qui va suivre. Et ce sera le spectateur, bien sûr, qui complètera le jeu de l'illusionniste et qui fera disparaître la pièce⁷. L'illusionniste n'aura fait que l'aider à croire en ce qu'il voulait bien croire (tout en sachant que c'était impossible). Peut-on se souvenir de l'impact qu'a eu sur nous, lors d'un spectacle d'illusionniste, l'irruption soudaine de l'improbable, voire de l'impossible? Et ce que cela a ouvert en nous comme espace de possibles et de merveilleux? L'expérience du fantastique ouvre en l'homme un espace imaginaire qui transforme la scène en un lieu où tout peut être possible. N'est-ce pas là le théâtre auquel tout auteur de théâtre rêve? Un lieu où tout peut être possible et cela sans l'aide d'un appareil scénographique lourd, compliqué et coûteux? N'est-ce pas là une scène qui peut se prêter à la mise en scène de textes impossibles, tels que *Merlin ou la terre dévastée* de Tankred Dorst ou les *Histoires* de Shakespeare?

Les conventions scéniques ont plusieurs points en commun avec les procédés qu'utilisent les illusionnistes. Comme pour les tours de magie, un usage réussi d'une convention repose, en grande partie, sur la capacité de l'interprète à diriger le regard du spectateur au bon endroit. L'acteur d'Opéra chinois, qui se déplace d'un lieu vers un autre en exécutant un mouvement circulaire sur scène, doit diriger le regard du spectateur sur les actions essentielles de son jeu. Au moment où il s'arrête, il doit concentrer l'attention du spectateur sur le lieu imaginaire qui apparaît devant lui. L'acteur doit croire à l'apparition de ce lieu et le spectateur aussi. Et dans ce jeu complice, acteur et spectateur se rencontrent non pas sur la scène mais dans un ailleurs, un lieu à mi-chemin entre la scène et la salle, où le geste du premier est complété par l'imaginaire du second. Et, de ce point de vue, on pourrait dire que le théâtre devient alors véritablement l'affaire d'un collectif constitué de l'acteur et de l'ensemble des spectateurs qui sont dans la salle. Les conventions sont des procédés scéniques qui prennent en compte le spectateur au sein de leur action symbolique. Par un usage du merveilleux, elles aident le spectateur à cesser de ne pas croire en activant des espaces de sensibilité poétique, imaginaire et affective. Les

7. On pourrait dire aussi que le spectateur fait apparaître la disparition.

conventions scéniques construisent un pont sur lequel s'engage l'imagination du spectateur, lui permettant de passer de l'espace du réel vers le lieu de la fiction théâtrale. Et c'est ce lieu, à mi-chemin entre la scène et la salle, qui est la véritable scène de l'acteur. Pour bien réussir sa tâche artistique, l'interprète doit avoir un pied sur la scène du théâtre et un autre dans cet espace qu'il partage avec le spectateur; et c'est en synchronisme avec l'imagination de ce dernier qu'il doit développer son jeu.

LA TRADITION PEUT-ELLE ÊTRE CONTEMPORAINE?

On pourrait percevoir les particularités formelles⁸ des écritures contemporaines comme autant de signes qui nous invitent à faire du théâtre d'une autre façon, comme des incitations à entrer en dialogue avec le spectateur d'une autre manière, à un niveau plus intérieur qui l'amènerait peut-être à percevoir la scène comme un espace imaginaire et non comme un espace de réel. Et, peut-être aussi, qui l'amènerait à participer de façon plus active et concrète à la création du théâtre (ou de l'événement théâtral). Ces dramaturgies cherchent à créer et à circonscrire un nouveau territoire théâtral qui se déploie non pas sur scène, mais bien en marge de celle-ci, dans un espace où elles peuvent exister telles qu'elles ont été imaginées par leurs créateurs. Les dramaturgies contemporaines font apparaître des réalités pour lesquelles aucune convention de jeu ou modèle d'interprétation n'existe encore et, de ce fait, demandent à ce que l'on invente un nouveau langage scénique pour les jouer.

Il est possible, à mon avis, de concevoir les grandes traditions théâtrales, qu'elles soient issues de l'Orient ou de l'Occident, comme un réservoir important de solutions scéniques pour qui tente de mettre en scène ces nouvelles formes d'écritures. Dans cette perspective, ne serait-il pas intéressant d'étudier les grandes traditions théâtrales à partir de leurs manières de faire, de leurs conventions scéniques, en s'intéressant à la façon dont elles arrivent à enrichir l'imaginaire scénique par une représentation à la fois libre et détaillée des multiples facettes de la vie de l'homme? En posant notre regard sur les procédés qu'elles utilisent pour engager l'imagination du spectateur dans l'acte de création au théâtre et l'amener à croire à ce qui ne peut être cru? Les grandes traditions théâtrales, qui ont comme centre et comme pilier l'interprète (qu'il soit acteur ou manipulateur de marionnettes) et la technique (la maîtrise des formes de jeu ou des conventions), ont inspiré plusieurs artistes de théâtre à développer une nouvelle approche de jeu, voire une nouvelle esthétique⁹. Si l'influence des grandes traditions théâtrales sur la pratique de certains artistes est un fait connu, les modalités d'interaction entre une pratique «source» et une pratique «autre», soit entre la tradition dans laquelle un artiste a été formé et celle qui lui est étrangère,

8. La forme narrative; l'usage de multiples réalités pour articuler un récit; la forme rythmique et musicale; l'ambiguïté et le flou (des figures, des lieux, des temporalités), etc.

9. Ce fut le cas entre autres de Meyerhold, Brecht, Brook, Mnouchkine et de Dario Fo.

restent cependant un champ d'étude peu exploré. Comment des artistes de théâtre tels que Meyerhold et Dario Fo ont-ils assimilé des procédés et techniques provenant de traditions théâtrales autres au point de donner forme à une pratique scénique tout à fait unique, voire à une nouvelle tradition¹⁰? Les grandes traditions théâtrales peuvent sans aucun doute enrichir notre réflexion et nous apporter des solutions pour l'interprétation des nouvelles écritures, en permettant l'invention d'une pratique scénique appropriée aux exigences de ces écritures. Une pratique qui favoriserait une représentation plus juste des réalités spécifiques à ces dramaturgies et qui amènerait aussi le spectateur à croire en ces réalités. Mais avant d'en arriver là, il importe de se questionner sur la manière de faire influencer ces grandes traditions sur notre pratique, de façon à ce que les emprunts n'apparaissent pas comme un pâle reflet du procédé scénique d'origine, mais plutôt comme un nouvel élément de langage. De sorte que, suite au processus de métissage, le procédé extrait d'une tradition n'apparaisse pas comme quelque chose d'emprunté mais plutôt comme quelque chose d'inventé et, conséquemment, de vivant et de contemporain. Ce dossier de *L'Annuaire théâtral* souhaite ouvrir une réflexion sur les modalités de ce dialogue et sur les conditions nécessaires à l'invention d'une tradition à partir d'une autre: «[...] La particularité des traditions "inventées" tient au fait que la continuité avec le passé est largement fictive. En bref, ce sont des réponses à de nouvelles situations qui prennent la forme d'une référence à d'anciennes situations [...]». (Hobsbawm, 2006: 12)

LA TRADITION ET LE CONTEMPORAIN

J'ai invité les collaborateurs de ce dossier (pour la plupart des praticiens) à proposer différents points de vue au sujet des liens possibles entre la tradition et le contemporain. Mark Sussman choisit de mettre en lumière l'intérêt manifeste de la pratique contemporaine pour la tradition du théâtre de miniatures. Daniel Mroz, pour sa part, élabore une réflexion sur l'idée de la tradition comme cadre au sein duquel changements et innovations peuvent prendre place. Cristina Iovita pose un regard sur son adaptation de la pièce *Hamlet*, dans laquelle un usage de la tradition de la commedia dell'arte lui a permis de mettre en relief certains thèmes de l'œuvre de Shakespeare. Enfin, Marie-Christine Lesage complète cette traversée en traitant de l'inscription matérielle de la mémoire des arts traditionnels et modernes au sein des créations contemporaines. J'ai aussi souhaité ajouter deux entretiens à ce numéro. Le premier avec Gennadi Bogdanov, auprès de qui j'ai été moi-même formé et avec qui je discute ici de la tradition de Meyerhold et des modalités d'échanges possibles entre différentes traditions. Quand au deuxième entretien, il est né d'un dialogue entre Yves Jubinville et moi-même sur la pratique du théâtre classique au Québec et sur la survivance de cette tradition dans les pratiques et la formation. Pour le réaliser, nous avons réuni divers artistes et pédagogues québécois spécialistes de ce répertoire, dont Françoise Faucher, Guy Nadon, Martine Beaulne, Carl Béchar et Sophie Faucher.

10. La biomécanique de Meyerhold est un bon exemple d'une « nouvelle tradition ». Voir l'entretien avec Gennadi Bogdanov dans le présent dossier.

ANGEL-PEREZ, Elisabeth (2006), «Spectropoétique de la scène: modalités du spectral dans quelques pièces du théâtre anglais contemporain», dans E. Angel-Perez et P. Iselin (dir.), *La Lettre et le fantôme*, Paris, PUPS, p. 145-158.

BROOK, Peter, Jean-Gabriel CARASSO et Mohamed CHARBAGI (1992), *Autour de l'espace vide*, Paris, Centre international de créations théâtrales (prod.) / Association nationale de recherche et d'action théâtrale (distrib.), coll. «Les 3 images», 3 X 20 min.

COLERIDGE, Samuel Taylor (1817), *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, chapitre XIV, Londres, Rest Fenner.

HOBBSAWN, Eric (2006), *L'invention de la tradition*, trad. Christine Vivier, Paris, Éditions Amsterdam.

KNEBEL, Maria (2006), *L'analyse-action*, Arles, Actes Sud-Papiers.

KONIGSON, Élie (2004), «Marges et lisières du jeu théâtral», dans M.-M. Mervant-Roux (dir.), *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, Éditions du CNRS, «Arts du spectacle», p. 16-22.

KONIGSON, Élie (2001), «Genèse de l'image sur scène», dans Béatrice Picon-Vallin (dir.), *La scène et les images*, Paris, Éditions du CNRS.

PIMPANEAU, Jacques (1983), *Promenade au jardin des poiriers. L'Opéra chinois classique*, Paris, Éditions Les Belles Lettres.

WANG, An-ts'i (1991), *Chine. L'Opéra*, Paris, Éditions Philippe Picquier.

Le rat est mort! Ou le jeu de la tradition dans l'*Hamlet* de William Shakespeare (Notes de mise en scène)

PROLOGUE

«Un rat? Un ducat qu'il est mort! Mort! Serait-ce le roi? *Il découvre le cadavre.* Pauvre sot, brouillon, indiscret, je t'ai pris pour ton maître¹.» Ce sont les paroles qu'Hamlet adresse en guise d'oraison funèbre à Polonius, son beau-père potentiel, ministre du roi Claudius: un amas de sarcasmes qui réduit la victime aux dimensions d'un animal, un des plus détestables de toute la Création, un rat menant sa vie dans les ténèbres et profitant des ténèbres pour mener grand train aux dépens des humains. Tuer un rat est un acte d'assainissement mais ce n'est pas pour justifier son crime qu'Hamlet attribue à Polonius les traits de cet animal. Il a tué Polonius par accident, le prenant pour son maître et il ne cache pas sa frustration devant l'échec de sa mission. L'image du rat naît de cette frustration, de son désarroi devant l'impossibilité de contrôler les événements; elle représente le produit mineur d'un acte minable dont Hamlet se défait à coup de sarcasmes. En même temps, la figure de Polonius s'amplifie par la fusion des traits, humains et animaux, qu'Hamlet lui attribue sans discrimination apparente, et elle prend ainsi des allures de personnage mythique. Toute une imagerie naît de ce discours burlesque qu'Hamlet tient sur le cadavre de sa victime, et il est extrêmement important pour le metteur en scène de s'en laisser inspirer, quelle que soit sa vision de l'ensemble de la pièce.

On commence à l'apercevoir dans l'ombre longeant les murs d'Elseigneur, se cachant dans les alcôves, fouillant dans les tiroirs, mettant son grand nez dans les secrets des autres, vif, alerte, un peu sale et cupide par-dessus tout, accumulant des trésors dans sa cave qui proviennent des

1. *Hamlet*, Acte III, scène 4. Toutes les citations sont tirées de la traduction d'André Gide (1944) publiée chez Gallimard dans l'édition de la Pléiade de 1959.

manigances et trahisons dont il est le maître et l'exécuteur attitré. Les courtisans lui marchent souvent dessus, les femmes poussent des cris horrifiés lorsqu'elles le trouvent tapi sous les meubles, le roi le fait sauter et s'entortiller sur la table pendant ses beuveries, comme un rat de cirque; et tous le craignent, sauf Hamlet qui n'a plus rien à lui donner à part « sa vie ».

Polonius reste toujours un personnage évasif, difficile à cerner parce qu'œuvrant dans l'ombre, parce que fait d'ombres avec, çà et là, des exhibitions burlesques sous les feux de la rampe : une leçon de morale adressée à sa fille, une autre sur les belles manières adressée à son fils, un interrogatoire du prince qui échoue lamentablement et ainsi de suite jusqu'à sa mort, peu spectaculaire, dans les ténèbres de l'alcôve royale. Pourtant il est toujours là, hante les trois premiers actes de la tragédie, se mêle de tous les conflits et en déclenche quelques-uns, comme lorsqu'il pousse Ophélie à rejeter les avances d'Hamlet; et même après sa mort on peut l'apercevoir qui soutient le bras de Laërte, son fils, pendant le duel avec Hamlet, ce qui veut dire qu'il n'est pas un personnage secondaire au sens propre du mot.

Cette cohérence dans l'invisibilité empêche l'acteur qui interprète Polonius de camper son personnage, ensuite son rôle, dans une théâtralité précise qui puisse le rendre visible, qui lui permette de trouver sa place dans l'ensemble de la vision scénique; il revient au metteur en scène de choisir le camp où son Polonius évoluera à sa guise, et pour mon adaptation d'*Hamlet* de Shakespeare², j'ai choisi de camper Polonius dans la tradition de la *commedia dell'arte*.

Autrement dit, l'image du rat plaquée sur le visage de Polonius m'a suggéré un masque mortuaire que j'ai troqué contre le masque traditionnel de Pantalon, ce père autoritaire, avare et stupide de la *commedia dell'arte*, afin de réaliser le portrait du caractère vivant. Elle représente un résultat pratique, une application des principes de composition des personnages de la *commedia dell'arte* sur un personnage insaisissable, voire mystérieux, que je n'arrivais pas à placer dans le contexte. Et puisque Pantalon ouvre souvent la comédie, je pense que sa renaissance en Polonius peut servir de prologue à ma version d'*Hamlet* de William Shakespeare.

LE PETIT THÉÂTRE D'HAMLET

L'idée de faire une version d'*Hamlet* qui situe l'histoire du prince du Danemark dans un théâtre ambulant m'a été inspirée par le monologue final d'Hamlet, son testament à la postérité dont Horatio devient l'exécuteur :

Si tu es un homme, Horatio, diffère encore l'instant de ta béatitude; et dans ce monde affreux, réserve avec douleur ton souffle afin de raconter mon histoire. Fais-lui connaître tous les événements, grands et petits, qui m'ont requis. Le reste est silence. (Acte V, scène 2)

2. Le terme adaptation se réfère à la version scénique d'*Hamlet* de William Shakespeare que j'ai réalisée pour le dixième anniversaire du Théâtre de l'Utopie (Montréal, avril 2009).

À part la fameuse réplique « Le reste est silence », ce monologue passe inaperçu, se perd pour la plupart du temps dans le brouhaha soulevé par l'apparition de Fortinbras, mais si on parvient à l'entendre dans son entièreté on comprend que l'histoire d'Hamlet ne finit pas avec sa mort. Ce qui finit c'est la représentation, le spectacle basé sur l'histoire d'Hamlet, idée renforcée par Fortinbras qui invite Horatio à raconter cette histoire au banquet qui suivra son couronnement. Comment celui-ci fera-t-il revivre ces événements, grands et petits, à des étrangers, ces vainqueurs qui se moquent d'emblée des histoires des vaincus ? Comment fera-t-il, lui-même, pour revivre l'histoire de son prince, qui est aussi la sienne, chaque fois qu'on lui commandera de la ressusciter ? Ne fera-t-il pas appel à une troupe, une compagnie théâtrale qui fasse *représenter* leur tragédie de façon convaincante, sans effectivement se tuer à la tâche ? Hamlet l'a déjà fait, le procédé est connu ; il ne lui reste plus qu'à trouver la troupe qui se chargera de faire le spectacle d'après son récit. Ce sera, dans un premier temps, la même troupe qu'Hamlet a employée pour monter *La souricière*³, une troupe qui fait dans tous les genres, improvise sur n'importe quel sujet avec ou sans masque, une compagnie théâtrale qui possède un vocabulaire de jeu assez riche pour représenter toutes sortes de personnages et toutes sortes de réalités. Polonius, l'homme-rat, trouvera facilement sa place parmi les autres personnages interprétés par le chef de la troupe, un acteur chevronné dont le registre s'étend d'Hécube aux personnages des pantomimes foraines ; quant aux accessoires, effets scéniques, décors et costumes, tout sera puisé dans les bagages de la compagnie et recyclé selon les besoins de la nouvelle représentation.

L'image sur laquelle j'ai bâti mon spectacle d'*Hamlet* est donc celle d'un théâtre, d'une architecture qui se définit comme théâtrale dès le début de la représentation : quatre piliers et trois tringles avec des toiles blanches tout autour, qui flottent dans les courants d'air, dévoilant les coulisses où les acteurs préparent leurs entrées, changent de costume, manœuvrent les accessoires. Hamlet est partout, entre et sort, lance des indications de dernière minute aux ombres qui grandissent derrière les rideaux à mesure que les lumières montent. Il est le seul à porter un costume du XVII^e siècle, la troupe est à moitié nue et on ne sait pas trop quel genre de costume les acteurs endosseront pour la représentation. Le décor se résume à une chaise tapissée de rouge qui représente le trône du Danemark ; personne n'y est assis, elle concentre le vide, nous force à le remplir par nos propres moyens. Avec le recul, cette scène est la réplique presque fidèle d'un théâtre que j'ai vu dans un *campo* de Venise ; mais ce n'est pas l'atmosphère de Venise que j'y retrouve, il y a trop d'ombres qui glissent sur les planches, et la lumière est trop faible pour qu'on voie les acteurs se détacher de leurs ombres. Il y a des rats quelque part, on les entend qui rongent les piliers, puis Hamlet se place près de la rampe et se laisse tomber au sol en récitant son monologue final d'une voix criarde et se donnant des airs de martyr. Un homme habillé de la même façon, mais plus débraillé, surgit de la trappe en hurlant : « Allez-y doucement ! Il m'offense jusqu'à l'âme le bruyant cabotin emperruqué, déchirant son cœur, en loques, qui

3. Nom qu'Hamlet donne à *La mort de Gonzague*, la tragédie que les acteurs jouent devant la cour et qui provoque les aveux du roi Claudius. (Acte III, scène 2)

rompt les oreilles du parterre» (Acte III, scène 1). Cet homme est Horatio et il répète sa pièce *Hamlet, prince du Danemark* comme jadis Hamlet répéta *La souris*.

Toujours avec du recul, je constate que l'idée de situer l'histoire dans un théâtre, de faire de Hamlet un acteur et de reconstruire la pièce selon la perspective d'un personnage secondaire n'est pas nouvelle en soi. Stoppard utilise les mêmes techniques pour *Rosencrantz et Guildenstern sont morts* (1967) où il fait fonctionner le théâtre, littéralement, comme une porte tournante entre le monde des morts et celui des vivants. Dans mon cas, il ne s'agit pas d'une nouvelle pièce : Horatio n'est pas un personnage absurde qui ne sait pas le pourquoi de sa mission et le temps ne s'arrête pas, au contraire; il s'écoule, inexorablement, pour les autres, pour ceux qui ne sont pas comme lui des survivants des horreurs qu'il raconte. La troupe, assurément, n'est plus celle d'Hamlet; c'est une troupe nouvelle qu'Horatio a trouvée quelque part sur la route pendant son voyage à travers le temps pendant qu'il exécutait sa mission de conteur, ou sa sentence, prononcée par Hamlet à l'article de la mort. C'est une troupe mixte – celle de Stoppard est entièrement composée d'acteurs masculins tout comme celle du *Hamlet* original – qui apporte des innovations au style de jeu traditionnel requis par Horatio et lui facilite la tâche par la même occasion, car les spectateurs sont nouveaux aussi, ils ne sont plus ceux du temps de la première représentation.

Je parlerai plus loin de ces innovations, pour l'instant je dirai seulement que ce petit théâtre d'Horatio n'est pas une reconstitution archéologique du théâtre d'Hamlet. Il est le véhicule qu'Horatio a choisi pour transporter l'histoire, une histoire qu'il n'interprète pas et qui ne change pas selon sa vision des événements. Shakespeare est très clair là-dessus, Horatio est plus « philosophe » qu'Hamlet, un homme intelligent et instruit, qui se méfie des sautes d'imagination de son ami et maître (« Ciel, son imagination l'a rendu fou! », s'écrie-t-il à la vue d'Hamlet qui suit le Spectre en haut du donjon) et ne jure que par la raison. Hamlet connaît les limites d'Horatio (« Il y a plus de choses entre ciel et terre, Horatio, que n'en rêve ta philosophie »), c'est la raison pour laquelle il le condamne à raconter leur histoire jusqu'à la fin des temps – pour qu'il la comprenne par lui-même. Horatio n'interprètera jamais l'histoire d'Hamlet parce qu'elle va contre la méthode – pas nécessairement celle de Descartes, mais contre toutes les méthodes – parce qu'elle tient du chaos et de la folie. Il aurait préféré mourir avec Hamlet (« Il reste un peu de vin dans la coupe, Monseigneur »), mais puisque celui-ci le condamne à vivre, et de ce pas à revivre le cauchemar, il « diffère » sa « béatitude » et utilise la fabrique d'illusion qu'est le théâtre comme un moyen pour accomplir la mission qu'Hamlet lui a confiée. (Acte V, scène 2)

Cette double mise en abîme – maintenant, il y a la pièce d'Horatio dans laquelle sont enchâssées *Hamlet* et *La mort de Gonzague* ou *La souris* – tire de l'ombre un autre personnage

insaisissable, Horatio, l'ami du héros – compagnon d'armes? camarade d'école? en tout cas, pas un étudiant aux écoles de Wittemberg, car il renoue avec Hamlet à l'occasion des funérailles du vieux roi –, un personnage qui ne fait pas partie de la cour, un homme droit et loyal (« Vous n'êtes pas des vagabonds, Horatio ») qui s'inquiète de l'avenir du royaume. C'est le seul qui parle de la guerre menaçant le pays, des veilles rigoureuses qui épuisent les sujets du royaume, des achats d'équipement de guerre, et c'est encore lui qui prend le fantôme du vieux roi pour l'annonciateur de la fin du Danemark : « L'apparition terrifiante, tout armée et semblable au roi, ce signe précurseur d'événements tragiques, annonciateur de catastrophes, le ciel l'a offert à notre patrie » (Acte 1, scène 2). Si on pense à sa rencontre avec le Spectre comme à un « mystère de l'Annonciation » précédant « l'Annonciation faite à Hamlet⁴ », le jeu de miroir va de soi : Horatio est le double d'Hamlet, un double autrement plus convaincant que Laërte⁵ ou Fortinbras⁶ – respectivement, le fils vengeur et le prince guerrier – parce que figurant les qualités de clerc du héros, son intelligence et sa culture.

LA TROUPE D'HORATIO

Horatio n'invente pas, il reprend simplement l'exposé d'Hamlet sur le théâtre et le jeu naturel à partir de son souvenir de la rencontre de ce dernier avec les acteurs venus le divertir à l'instigation de Polonius. Cet exposé long et touffu, truffé d'exemples donnés tantôt par le chef de la troupe tantôt par Hamlet lui-même, est précédé par le discours de Polonius sur le répertoire de la compagnie et se termine sur la promesse d'Hamlet d'écrire un petit monologue pour l'interprète du roi assassiné dans *Le meurtre de Gonzague*. Cette partie de la pièce ne survit presque jamais à l'épreuve du montage. La version d'André Gide, par exemple, coupe plus de deux tiers de la scène des acteurs pour des raisons de rythme, d'obscurité du langage, de manque de poésie, etc., mais règle générale, ce qui passe l'étape de montage, c'est le monologue d'Hécube et les considérations d'Hamlet sur le pouvoir du théâtre de faire éclater la vérité.

Je suis pour ma part persuadée de l'importance de cette scène; plus qu'un manuel suranné de l'art de l'acteur, elle est une petite *ars comica*, une pièce qui reflète les pratiques du théâtre de la Renaissance, les rapports entre auteurs et acteurs, professionnels de la scène et *dilettanti*, artistes et intellectuels et qui, à mon sens, ouvre la perspective sur les moyens spectaculaires les plus efficaces pour représenter *Hamlet*.

Ainsi, il est intéressant de voir qui participe à la rencontre avec les acteurs et quel est le rôle que chacun des personnages endosse pour l'occasion. Il y a Polonius qui, en maître de cérémonie,

4. Ceci est mon interprétation de la scène et c'est plutôt à un genre théâtral que je pensais en choisissant ces termes. Pour les relectures en termes d'imagerie religieuse de la « scène du Spectre » voir, entre autres, Kapitaniak, 2006.

5. Voir Peter Brook, *Hamlet*, spectacle présenté aux Bouffes du Nord à Paris en 2002.

6. Voir *l'Hamlet* du réalisateur et acteur Kenneth Branagh (1996).

présente la troupe et joue ensuite les critiques en évoquant avec nostalgie son expérience d'acteur amateur. Rosencrantz et Guildenstern, agents provocateurs, font les spectateurs du parterre, vulgaires et bruyants. Hamlet joue le prince éclairé, patron des arts et critique raffiné, tout ce qu'il ne joue pas ailleurs. Bref, la troupe fait de tout : selon Hamlet, le chef est un tragédien consommé qui, en prenant de l'âge, aura passé aux rôles comiques. Les autres acteurs sont probablement des acteurs-improvisateurs, des « événements théâtraux » en eux-mêmes.

Horatio ne figure pas parmi les participants mais la structure de la pièce semble tellement ouverte qu'on peut l'y insérer sans effort – dans les premiers in-quarto⁷, la troupe se compose de deux à trois acteurs, et Yorick apparaît sur la liste des personnages – ne serait-ce que pour préparer son intervention en tant qu'observateur dans la scène de la représentation ; et pour assurer la continuité du rôle.

C'est ce modèle de théâtre qu'Horatio emporte dans ses pérégrinations, une structure en mouvance, souple et rigoureuse à la fois, un théâtre d'improvisation où les acteurs tissent les illusions avec ce que l'on trouve sur son chemin : quelques costumes, des bougies, un instrument de musique ou deux. Et le texte, bien sûr, pour que les acteurs apprennent les paroles, les mêmes qui ont été prononcées par les apparitions qu'ils invoquent et sans lesquelles il n'y a pas d'histoire qui puisse se transmettre de génération en génération.

De fait, le modèle appartient à Horatio qui, en bon philosophe, aura synthétisé depuis longtemps les idées exprimées par les autres participants lors de la longue scène de l'arrivée des acteurs à Elsenor (Acte II, scène 2). Le texte ne souffrira donc pas des coupures qu'on lui apporte pourvu que le modèle reste lisible et puisse être reconnu⁸ dans le spectacle qu'Horatio tire de l'histoire d'Hamlet. Mais comment transporter ce modèle à travers les âges et montrer que ce n'est pas lui qui change, mais les acteurs, les personnes physiques, qui le portent ? L'anachronisme des costumes ne suffit pas, car la *commedia dell'arte* à la source du modèle⁹ joue de l'anachronisme dans tous les sens, et Shakespeare lui-même se moque des contextualisations lorsqu'il déplace l'histoire du prince danois du XI^e siècle à moitié païen, qui l'a vu naître, au milieu de la Réforme anglaise. Quelle serait donc l'expression la plus palpable du « présent » dans lequel Horatio vient replanter son histoire ? Et où la trouver ?

Dans l'élaboration de *notre* Hamlet, un autre modèle d'improvisation s'est imposé, le tango argentin, une danse de couple à base narrative qui, de nos jours, connaît un grand succès à la fois comme danse sociale et danse spectacle¹⁰. Les chorégraphies de tango pouvaient aisément

7. Ces documents datent de 1683. Le manuscrit original a disparu.

8. L'improvisation avec dialogue fixe est très répandue au XVII^e siècle, considéré comme l'âge d'or de la *commedia dell'arte*. L'auteur peut être un des acteurs de la troupe ou un dramaturge professionnel. Voir Vicentini, 2012.

9. Je parle ici de l'ensemble des théories et conventions que recouvre l'art de la *commedia dell'arte* et qui correspondent au « théâtre » d'Hamlet d'Horatio. Cette précision apparaît nécessaire au moment de peindre ce portrait de groupe.

se substituer aux danses caractéristiques du spectacle de la Renaissance – elles-mêmes un reflet des formes à la mode de l'époque – soulignant ainsi la contemporanéité de la troupe avec le public de la représentation. Le tango est construit sur un principe de symétrie à partir duquel des séquences de mouvements se répondent dans une sorte de jeu de miroir entre les partenaires et s'enchaînent à un rythme endiablé. La suite de ces séquences chorégraphiées entrainait directement en résonance, mais de manière décalée, avec les jeux de miroirs dans lesquels sont entraînés à leur tour les personnages d'Hamlet, d'Horatio et le spectre du vieux roi. Ajoutée à cela, il me semblait que la mystique de la mort rattachée au tango, comme l'exaltation des sens qu'il provoque, à la base des clichés qui l'entourent (danse « érotique », acte sexuel à la verticale), renforçaient la dimension mythique que j'associais à cette l'histoire.

Le procédé s'est avéré extrêmement efficace; d'une part, la danse fonctionnait comme une forme de divertissement, de l'autre, comme formule narrative, ce qui donnait au public le sentiment d'être partie prenante de la représentation et non pas, uniquement, d'y assister. L'arrivée d'Hamlet à Elsenore se faisait en plein milieu d'un bal où toute la cour s'enlaçait au rythme du tango. Dans sa chambre, Ophélie pratiquait le pas de tango enseigné par Laërte; le même pas, exécuté à rebours, marquait sa folie. *La mort de Gonzague* était une *rueda*¹¹, une improvisation à trois, avec le traître et sa victime se disputant la reine comme partenaire de danse, et qui se terminait par la « mort » du danseur-interprète de Gonzague. Le combat de chiens enragés entre Hamlet et Laërte, sur la tombe d'Ophélie, était une danse entre deux hommes faisant des mouvements de jambes que l'on désigne, dans le jargon du tango, comme la *coda del perro*, soit la « queue du chien ». La finale du spectacle était marquée par un moment de silence introduit par la mort du héros; un porte-étendard ensanglanté suffisait à évoquer la présence de Fortinbras.

Le portrait de groupe que j'ai imaginé dans ce spectacle se calquait sur les portraits peints de troupes au temps de la Renaissance: un Pantalon masqué au premier plan semble présenter les autres figures puisqu'il tend le bras en direction de la femme placée au centre du tableau. Cette femme, plus belle que les autres, qui tient une coupe à demi renversée dans sa main lasse, est forcément la *prima donna*. Tout près, une jeune fille à la tête couronnée de fleurs des champs essaie de copier la posture de la *prima donna*; c'est l'ingénue qui se meurt d'envie de jouer le grand rôle de la reine. Au deuxième plan, des hommes richement vêtus se définissent par leur geste: celui-ci regarde par-dessus son épaule au point de se dévisser la tête: on devine qu'il s'agit du tyran, celui qui craint les ombres; celui-là, avec la main serrée sur la poignée de son épée, représente le guerrier. Aux pieds de la *prima donna*, surpris entre deux mouvements contraires, le jeune premier regarde en direction d'un autre homme, qui lui ressemble par son costume et qui lui tend la main à travers le rideau.

10. Sur le tango argentin, voir Borges (2010), Ostuni (2000) et Castro (1986).

11. En espagnol, *rueda* signifie roue, cercle. Il s'agit d'une chorégraphie inspirée des danses cubaines.

Les figures de ce tableau prennent vie grâce à leurs gestes. Tous ceux qui à l'époque de la Renaissance ont fait des portraits d'acteurs, célèbres et moins célèbres, ont bien compris ce principe de composition. C'est le sens que j'ai voulu moi-même donner à la scène des acteurs dans *Hamlet* qui se présente, en définitive, comme un « miroir » de la pièce.

ÉPILOGUE

L'*Hamlet* de Shakespeare est incontestablement l'une des œuvres qui traversent les âges sans rien perdre de leur pouvoir de réflexion. Toute tentative de l'actualiser, explique Thierry Hentsch, de la « faire nôtre, en ce début de vingt-et-unième siècle », part du postulat qu'elle reflète un monde aux prises avec « l'absence de sens [qui résulte des] désillusions de la modernité et de son projet politico-social » (Hentsch, 2004), et dans lequel notre époque se retrouve sans difficulté.

Ce que j'ai voulu actualiser par ma mise en scène d'*Hamlet* est une forme de théâtre qui, tout en étant traditionnelle, n'est pas moins portée par un esprit d'innovation qui constitue le véhicule privilégié pour inscrire la pièce dans la contemporanéité. Ce que l'on appelle communément la *commedia dell'arte* couvre tous les genres de répertoire et combine tous les styles de jeu, mais cette tradition populaire possède également une poétique et un langage scénique qui lui sont propres et qui constituent le fondement de son répertoire spécifique. Shakespeare capte l'image de ce théâtre sous la forme d'un portrait de groupe représentant la compagnie théâtrale qu'Hamlet emploie pour créer *La mort de Gonzague*, la pièce qui pousse le roi Claudius à avouer son crime. La poétique de cette troupe se révèle dans le dialogue entre Hamlet et son acteur principal, de même que dans la représentation offerte à la cour de Claudius. Celle-ci, une tragédie sans texte fixe, est construite autour d'un sujet probablement tiré du répertoire italien, et permet ainsi à chaque acteur de puiser dans un arsenal de jeu hautement codifié pour configurer son personnage et maintenir l'unité d'action.

Les acteurs de notre spectacle interagissent constamment avec les spectateurs : tantôt la Reine commente le sujet de la pièce, tantôt Hamlet, Polonius et Ophélie improvisent des numéros comiques en même temps qu'un acteur italien récite le prologue. Quant au Roi, on le voit, en marge de la représentation, orchestrer une scène où l'émotion est à son comble à la manière d'une pantomime. Pour compléter ce tableau, Horatio agit en spectateur muet et le Spectre du roi réapparaît dans la scène suivante, suggérant sa présence continue parmi les spectateurs.

Au final, cette dynamique produit une image générale qui serait, selon Kott, à la source même de l'imagerie scénique liant les différents sujets¹² abordés dans la pièce. Une fois dépoussiérée¹³

cette image permet de récupérer la tragédie dans son intégralité sans faire de contextualisations forcées¹⁴ ou procéder à une amputation radicale du texte dans les scènes qui reflètent le théâtre contemporain de Shakespeare. La métaphore du « théâtre du monde », si souvent associée à cette pièce, continue de fonctionner sans ces détails qui la fixent dans la réalité théâtrale du XVII^e siècle.

Ceci ne signifie pas qu'en adaptant *Hamlet* selon les principes de la *commedia dell'arte* je me sois livrée à un exercice de style qui s'adressait aux seuls connaisseurs. J'ai plutôt restitué à *Hamlet* son caractère « populaire » – propre au répertoire tragique créé par les auteurs/acteurs de la *commedia dell'arte*¹⁵, et au répertoire tragique shakespearien¹⁶ – afin de sensibiliser le public aux thèmes qui m'intéressaient : la destruction du modèle révolutionnaire moderne¹⁷, l'exil volontaire de l'intelligentsia est-européenne et la souffrance sans fin qu'il apporte, thèmes qui me semblaient avoir peu d'emprise sur la conscience nord-américaine. Ici, les événements historiques, même récents, tombent dans l'oubli aussitôt qu'ils cessent d'être sensationnels ; de même, la place de l'intelligentsia dans les affaires publiques reste indéterminée, et l'errance est une maladie sociale strictement liée aux déséquilibres économiques, si bien que seuls les rapports entre les générations ou entre les sexes provoquent quelques remous. Transposer la tragédie d'*Hamlet* dans le paysage est-européen post-révolutionnaire, la solution la plus directe, n'aurait fait qu'aliéner le public. À l'inverse, le fait que le spectacle de rue, le clown, le burlesque, les conteurs et autres dérivés du théâtre populaire de tradition européenne¹⁸ continuent d'attirer le public nord-américain beaucoup plus que la scène institutionnelle ne réussit à le faire¹⁹, me confirmait que le langage scénique, typique de la *commedia dell'arte*, que j'avais choisi était toujours vivant. J'ai donc misé sur cette continuité de langage pour adapter mon histoire, et celle d'*Hamlet*, à notre actualité.

12. C'est le terme employé par Kott (1986).

13. Cette opération consistait à éliminer du dialogue les références au répertoire tombé dans l'oubli, ainsi que les incohérences dues à la manière de noter ce qui se passait sur scène lors des premières représentations de la pièce.

14. À la manière du réalisateur Michael Almereyda dans son *Hamlet* produit en 2000 avec Ethan Hawke dans le rôle titre.

15. Voir *La forsennata principessa* (« princesse folle »), tragédie incluse dans l'anthologie de la *commedia dell'arte* de Scala (1611), qui combine l'expression tragique avec des éléments de divertissement pur : chant, danse, masques comiques, etc.

16. Le théâtre Globe, spécialement construit pour loger les productions des *Chamberlain's Men*, la troupe dont Shakespeare faisait partie en tant que sociétaire, accueillait jusqu'à 3000 spectateurs, assis et debout, par représentation. Ce public nombreux serait la cause de la querelle avec les *University Wits* dont on trouve certains échos dans *Hamlet* qui confirment le caractère populaire du répertoire shakespearien.

17. Forgé pendant la Révolution française de 1789 et complètement discrédité en 1989 par le naufrage des régimes communistes d'Europe de l'Est.

18. Pour une vue d'ensemble sur les arts connexes et dérivés de la *commedia dell'arte* voir Henke (2002).

19. Les raisons sont, principalement, d'ordre économique mais dans le cas de Shakespeare – une institution en soi intouchable pour les puristes et cible favorite des iconoclastes – la séparation de fait entre le spectateur « ordinaire » et la scène institutionnelle s'explique souvent par la peur, de la part du premier, de ne pas être à la hauteur de l'événement théâtral.

De tout cela découle une dernière considération. Si le message que je voulais transmettre ne résonnait pas de manière explicite dans la conscience du public contemporain, l'idée que l'action politique radicale n'ait rien à voir avec les concepts²⁰ à l'origine du modèle révolutionnaire se manifestait à tout le moins au moment où Hamlet, ce prince éclairé, clerc, soldat, espoir de sa génération, tuait Polonius, conseiller du roi et pilier du trône. La mort du « rat », dans ce qui apparaît ici comme un crime politique, transformait Hamlet en un assassin, et mettait fin au divertissement avec masques, chansons et danses, comme aux premiers jours d'une révolution qui jusqu'alors avait délecté le public. Le mélange de styles de jeu dans la deuxième partie du spectacle – les *zannis* de la Reine tragique dans la scène de l'enterrement d'Ophélie, le numéro de pantomime d'Horatio circulant au milieu des spectateurs – exprimait à la fois l'horreur de l'intellectuel devant la chute des idéaux de sa génération et le choc ressenti par le spectateur devant l'écroulement de la scène ludique conçue dans la première partie de la représentation. Dans le même esprit, l'absence d'Horatio, au premier salut de la compagnie, puis sa présence « forcée » au deuxième – caché parmi le public ou derrière les toiles de fond, il se laissait traîner sur scène par ses compagnons – parvenaient à rétablir la convention qui sépare, entre deux représentations, la scène du monde réel qu'elle reflète.

20. Pour un aperçu des interprétations politiques d'*Hamlet*, voir Matei-Chesnoiu (2001) et Kott (1964).

BORGES, Jorge Luis (2010), *Œuvres complètes*, éd. Jean-Pierre Bernès, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II.

CASTRO, Donald (1986), « Popular Culture as a Source for the Historians. The Tango in its Era of la Guardia Vieja, 1917–1943 », *Journal of Popular Culture*, vol. 20, n° 3 (hiver), p. 45–71.

DOBSON, Michael et Stanley WELLS (2001), *The Oxford Companion to Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press.

HENKE, Robert (2002), *Performance and Literature in the Commedia dell'arte*, Cambridge, Cambridge University Press.

HENTSCH, Thierry (2004), « L'irruption du doute », dans *Raconter et mourir : aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 375–474.

KAPITANIAK, Pierre (2006), « Contre une diabolisation du spectre dans *Hamlet*. Une relecture de la scène du Cellier », *Sillages critiques*, n° 8, p. 9–26.

KOTT, Jan (1967), *Shakespeare, notre contemporain*, trad. Anna Posner, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot ».

MATEI-CHESNOIU, Monica (2001), *Mounting Revenge and Power from the Margins: Romanian Hamlets*, 7th World Shakespeare Congress, Valencia, <http://shine.unibas.ch/revengechesnoiui.htm>.

OSTUNI, Ricardo A. (2000), *Borges y el Tango. Borges en diálogo con Roberto Alifano*, Buenos Aires, Proa.

SCALA, Flaminio (1976 [1611]), *Il Teatro delle Favole Rappresentative*, éd. Ferruccio Marotti, Milan, Il Polifilo.

SHAKESPEARE, William (1959 [1601]), « La Tragique Histoire d'*Hamlet*, prince du Danemark », *Œuvres complètes*, trad. André Gide, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II.

STOPPARD, Tom (1967), *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, New York, Grove Press.

VICENTINI, Claudio (2012), *La teoria della recitazione. Dall'Antichità al Settecento*, Venise, Marsilio.

MARIE-CHRISTINE LESAGE

Université du Québec
à Montréal

Mémoire des arts et scène contemporaine

La voie d'accès au présent a nécessairement la forme d'une archéologie.

Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*

Le terme « contemporain » a, depuis plus d'une dizaine d'années, évincé ceux de moderne et de postmoderne comme appendice lexical privilégié pour désigner la pratique artistique actuelle. En outre, le sens premier du terme, soit « ce qui a lieu maintenant », a subi un déplacement sémantique : loin de se limiter à « l'actuel », il tend à désigner tout un champ de l'art qui se fait au présent, certes, mais suivant certaines modalités esthétiques distinctives. Penser le contemporain comme ce qui désigne de nouvelles formes et pratiques artistiques, après le moderne et le postmoderne, suppose toutefois un point de vue n'échappant pas à l'idée d'une narration progressiste de l'histoire de l'art. Or, cette option mène nécessairement à une surenchère de qualificatifs cherchant à désigner le toujours plus actuel, le futur du présent, telle l'expression largement utilisée « d'extrême contemporain », qui ne dit au fond rien d'autre qu'une vague fuite en avant face à un impensé qui demeure : qu'entend-on par « art contemporain » ? Qu'entend-on d'autre que le « nouveau » du présent artistique ?

Je vais, dans le cadre de cet article, tenter une hypothèse, forcément partielle, pour ensuite poser un regard sur quelques cas singuliers qui, à mon sens, permettent d'exemplifier certains déplacements opérés par la scène et l'art contemporains. L'avenue que j'entends explorer concerne l'inscription matérielle de la mémoire des arts traditionnels et modernes au sein des créations contemporaines : certaines d'entre elles nouent en effet un dialogue fertile avec des

œuvres fondatrices de l'histoire de l'art. Ce dialogue prend la forme d'une reprise de l'original, lequel va être déplacé ou replacé au sein de nouveaux agencements de matière constitués par les dispositifs visuels et/ou scéniques, qui nous sont contemporains. Cette reprise est strictement différente du « style d'utilisation des styles » (Danto, 2000 : 37) qui était spécifique au postmodernisme¹, et elle se distingue aussi sensiblement du processus de recyclage. En effet, comme je tenterai de le démontrer, la reprise est dialogique au sens fort du terme, elle ne se contente pas de faire subir un nouveau traitement à l'ancien en vue de sa réutilisation. Au contraire, certaines créations contemporaines effectuent une sorte de mise en perspective mémorielle des arts, de façon à penser le présent en regard d'une certaine tradition, ce qui du même coup permet de réactiver la contemporanéité de cette dernière, en l'arrachant à son contexte muséal. Cet art contemporain recourrait à la mémoire des formes comme matière première de leur création, l'invention se tramant comme une interrogation ouverte sur le temps, celui de l'art et de l'humain.

COTEMPORALITÉS DU CONTEMPORAIN

Le terme « postmoderne » est apparu entre la fin des années 1970 et le début des années 1980, et il en est venu à désigner, selon Arthur Danto, une esthétique spécifique de l'art contemporain : « En fait, j'ai l'impression que "postmoderne" désigne un véritable style qu'on peut apprendre à reconnaître, tout comme on peut apprendre à reconnaître des objets de style baroque ou rococo. » (Danto, 2000 : 39) L'usage marqué, à l'orée du XXI^e siècle, du terme « contemporain » soulignerait probablement la volonté d'artistes et de critiques d'indiquer une distance face à l'ouverture infinie du « futur antérieur » du moderne, pour reprendre l'expression de Jean-François Lyotard. La position de Michel Bernard est, à cet égard, représentative de ce déplacement : « [...] si j'emploie le terme de contemporain au lieu de moderne, c'est qu'automatiquement le moderne me paraît déjà être surchargé d'une certaine valeur et d'une certaine connotation que le contemporain serait censé contourner ». (Bernard, 2004 : 23) Pour sa part, Arthur Danto affirme que le terme contemporain

s'est mis à désigner un art créé dans le cadre d'une structure de production qui [...] est différente de toutes celles que l'histoire de l'art avait connues jusque-là. [...] En outre, il [...] semble qu'il désigne moins une période que ce qui se passe depuis qu'il n'existe plus de périodes susceptibles de composer un grand récit de l'art [...]. (Danto, 2000 : 37)

Danto approche la question par la philosophie analytique et la théorie institutionnelle de l'art (le contexte institutionnel détermine l'œuvre), et sa vision possède des affinités, au moment

1. Il existe en effet une distinction entre la condition postmoderne, telle que définie par Jean-François Lyotard, et le postmodernisme, qui relève de l'esthétique du recyclage, de la citation et de toutes les formes d'ironisation et de critique de la posture avant-gardiste. Voir Jean-François Lyotard (1988) et Yves Boisvert (1996).

où elle s'énonce, avec la pensée postmoderne. Selon le philosophe, c'est la notion d'«œuvre d'art», soutenue par une pensée esthétique et philosophique (notamment hégélienne), que le contemporain mettrait en crise, et ce depuis Warhol. Sans adhérer entièrement à ses hypothèses, j'en retiendrai «l'entrée dans l'ère du pluralisme et de la diversité», le champ de l'art contemporain nous mettant devant une hétérogénéité à la fois de pratiques et de formes, qui fait obstacle à notre capacité de le penser en termes d'ensembles cohérents ainsi qu'à notre faculté de juger (p. 40-41). À cet égard, Marc Jimenez, qui critique l'approche exclusivement descriptive et non évaluative de la philosophie analytique (d'Arthur Danto et de Nelson Goodman), rappelle qu'une «philosophie de l'art contemporain ne saurait s'élaborer sur la base du seul constat de l'hétérogénéité des goûts, de la disparité des pratiques artistiques et des expériences esthétiques. Si elle parvient à se "construire", c'est en prenant en compte la logique artistique, en particulier celle du créateur qui ne coïncide pas toujours avec la logique extra-artistique de la culture marchande». (Jimenez, 2005 : 259)

Passons outre le raccourci qui consiste à rabattre le contexte institutionnel sur la culture marchande, pour souligner avec Jimenez la nécessité, face aux pratiques contemporaines, de tenter de comprendre les logiques artistiques à l'œuvre, malgré leur hétérogénéité, sans toutefois préjuger de leur «validité» en tant qu'œuvre d'art. Combien de fois a-t-on entendu, pour revenir dans le champ du théâtre, «mais ce n'est pas du théâtre!». Rappelons la querelle d'Avignon de 2005 (Jan Fabre était à l'honneur) et le pamphlet de Régis Debray, *Sur le pont d'Avignon* (2005), dans lequel il dénonce un «effondrement du symbolique». L'approche descriptive de la philosophie analytique a l'avantage de nous inviter à observer des pratiques dans leur contexte, à prendre en compte les discours et façons de nommer ces réalités, à comprendre ce qui a changé dans les processus de création comme dans les discours, avant de poser un jugement évaluatif sur le plan esthétique.

Cela étant, ne pourrait-on penser la question du contemporain en art comme participant de ce que Jacques Rancière nomme un «régime esthétique des arts» (2000 : 31)? Régime du contemporain qui n'emprunterait pas nécessairement la forme stylistique du recyclage et du renversement du postmoderne. Ce régime esthétique des arts se *superposerait*, plus qu'il ne succéderait, à celui de la modernité. En vertu de son étymologie, le «co» (cum) de contemporain renvoie à la fois à l'idée d'une *simultanéité temporelle* et à celle d'*adjonction* (joindre, ajouter une chose à une autre), ce qui permet quelques extrapolations hypothétiques quant au sens qu'il peut revêtir dans le contexte qui est le nôtre, soit celui des arts de la scène. Il mettrait, d'une part, en place une structure de temporalité qui serait celle d'une «co-présence de temporalités hétérogènes» (Rancière, 2000 : 37); autrement dit, le contemporain serait non seulement de tous les temps (à chaque époque son contemporain), mais dans le contexte artistique actuel,

il effectuerait des nouages temporels inédits. Plus précisément, et suivant en cela Giorgio Agamben, la contemporanéité ne coïnciderait pas précisément avec son temps (contrairement à l'actuel), elle prendrait en compte le « dehors » du présent et ce qui lui est dyschronique : « La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*. » (Agamben, 2008 : 11)

Cette hypothèse permet de pointer un des traits *intempestifs* du contemporain en art : il agirait à contretemps, de façon à mettre en relation des temporalités et des réalités différentes ; ces nouages singuliers viseraient à déplacer notre regard sur le présent, en l'éclairant d'un rapport syncopé à son origine – distinct, faut-il le rappeler, du recyclage postmoderne, en ce que la différence (voire la résistance) de ce « dehors » du présent serait conservée. D'autre part, et suivant cette fois l'idée d'adjonction que suggère le contemporain, on observe, du moins dans le champ des arts de la scène, la valorisation de processus de création qui travaillent le mode de la *coexistence différentielle* de phénomènes hétérogènes les uns aux autres. La scène contemporaine se caractériserait ainsi moins par un partage de traits ou d'identités de formes stylistiques (Pouillaude, 2004), que par une valeur pragmatique, celle de ses modes de création, de ses agencements et de ses dispositifs expérientiels – ce qui rejoint l'idée avancée par Danto concernant la mise en place de structures de production et de création inédites. On observe, dans nombre d'œuvres dites contemporaines, une coexistence des arts et des discours, laquelle est le fruit d'un déplacement des processus de création vers une interartialité (dialogue des arts), une intermédialité (arts et techniques), une interculturalité ainsi que vers une interdisciplinarité (dialogue des discours et des modes de pensée). La scène contemporaine privilégierait le mode de la coexistence simultanée des arts, des cultures, des techniques et des discours – selon le mode de l'*inter*² – et celui de la cohabitation des temporalités (dyschronie). Cette façon de faire ne caractérise pas l'ensemble de la scène actuelle, mais la seule part qui œuvre à ouvrir et à déplacer son regard sur le présent, selon des modalités relevant de l'*inter*. En outre, ce régime artistique du contemporain, qui a pris forme dans les années quatre-vingt-dix, favoriserait une manière expérientielle de travailler la coprésence entre la scène et les spectateurs.

À cet égard, et afin d'exemplifier un peu plus concrètement cette hypothèse – qui demanderait d'être validée de façon extensive, par l'étude d'un plus vaste corpus d'œuvres –, j'aimerais m'arrêter brièvement sur l'exposition de l'artiste français Laurent Grasso, intitulée *Uraniborg*³. Le choix de cette œuvre non théâtrale, mais empreinte de théâtralité, se justifie dans le contexte des arts contemporains, où règne un flottement quant aux territoires artistiques : une expérience

2. Pour une discussion philosophique sur le préfixe « inter », voir Éric Méchoulan (2003) et Jean-Luc Nancy (2003) ; pour son usage dans le contexte de l'interartistique, voir Marie-Christine Lesage (2008).

3. L'exposition *Uraniborg* a été présentée au Musée d'art contemporain de Montréal (MAC), en collaboration avec le Jeu de Paume de Paris, du 6 février au 28 avril 2013.

théâtrale survient parfois hors du théâtre, au musée par exemple, alors que les arts de la scène se déplacent de plus en plus vers des formes installatives relevant du dispositif plastique. Ce jeu de vases communicants entre les arts opère un déplacement des habitudes interprétatives, qui sont déterminées par le cadre institutionnel de leur présentation : ce qu'on voit au musée ne devrait pas relever du théâtre ou de la danse par exemple (d'où la surprise et le trouble générés par l'œuvre d'un Tino Seghal⁴, par exemple). Ou encore, et c'est précisément le cas avec *Uraniborg*, une exposition artistique se doit d'être originale, c'est-à-dire offrir un matériau singulier témoignant dans sa plasticité même de la vision de l'artiste. Or, Grasso agence un ensemble dont les parties se révèlent être non seulement hétérogènes, mais également empruntées à un dehors contextuel et/ou temporel : elles ne sont pas toujours de lui ou elles constituent des reprises d'un style ancien, sans processus d'ironisation. C'est, au final, l'agencement des parties qui révèle la singularité de l'œuvre, autrement dit, son dispositif (à la fois sa disposition et l'expérience sensible proposée) constitue l'œuvre dans son entièreté.

LES TEMPS DE L'ART : *URANIBORG* DE LAURENT GRASSO

L'exposition *Uraniborg* est un excellent exemple de coexistence des arts et des temporalités que l'on retrouve dans certaines œuvres contemporaines. *Uraniborg* est le nom d'un palais (aujourd'hui disparu) construit en 1576 sur l'île de Ven (*Hven*), située entre le Danemark et la Suède, et qui tire son nom de la Muse de l'Astronomie, Uranie. « Financé par le roi Frédéric II, le palais abritait le plus important observatoire d'Europe où l'astronome Tycho Brahé mena, sur une période de vingt ans, des recherches sur la configuration des étoiles et le mouvement des planètes⁵. » L'installation très scénographiée de Grasso se présente comme un long labyrinthe constitué, d'une part, de fenêtres ouvertes sur des salles d'exposition rectangulaires, auxquelles le visiteur n'a accès que de l'extérieur grâce à des ouvertures carrées pratiquées dans les murs, et, d'autre part, de salles que le spectateur est invité à traverser, où sont projetés des films ou vidéos et installées des œuvres plastiques picturales ou au néon. Ce qui relie toutes les salles est le motif du ciel, de l'air, de la hauteur, de tout ce qui est vu de haut mais aussi de tout « ce qui nous regarde » de son lointain, telles les figurines de la Basse époque égyptienne ou de l'époque perse, les étoiles, les sculptures de monstres mythiques d'un jardin datant de 1550.

L'artiste nous invite à faire l'expérience de *la présence des choses*, la figure humaine étant pratiquement absente des installations, à l'exception de la vidéo montrant le cortège diplomatique

4. Les deux œuvres présentées au MAC étaient *Kiss* (2002), une chorégraphie où l'on voyait en continu un couple interpréter quelques baisers célèbres dans l'histoire de l'art, et *This Situation* (2007) où des interprètes (venant de milieux intellectuels), installés dans une salle du musée, discutaient entre eux et avec les visiteurs de différents sujets ayant trait à la société. Ces œuvres ont été présentées du 19 mars au 28 avril 2013.

5. Informations tirées du document accompagnant l'exposition de Laurent Grasso et préparé par le MAC.

lors des funérailles du pape Jean-Paul II. Diverses modalités du visible et du regard sont donc mises en jeu, le parcours orchestrant un vaste dialogue entre des médiums et des temporalités les plus hétérogènes. Grasso fait cohabiter le passé, le présent et le futur tant sur le plan référentiel que plastique, ainsi que différentes formes artistiques : la peinture, la sculpture, la sérigraphie, des livres rares, le film, des œuvres au néon. Les œuvres de Grasso entremêlent les temps, en se tramant à partir de formes et de matières empruntées à la tradition picturale et à la gravure : ses peintures intitulées *Studies into the Past*, par exemple, sont des huiles sur panneaux de bois inspirées des peintres flamands et italiens des XV^e et XVI^e siècles. Elles sont exécutées minutieusement, de façon à reprendre à l'identique la tradition artistique de l'époque. Ces œuvres comportent cependant des éléments dissonants introduits par l'artiste, tels une éclipse, une météorite géante, un rocher surréaliste flottant au-dessus d'un paysage. Laurent Grasso effectue des nouages entre la tradition picturale (remise en jeu par le peintre) et une iconographie aux tonalités surréalistes ou futuristes. De la sorte, il interroge l'articulation du passé au présent, son geste composant une fausse œuvre ancienne, qui adhère au présent par « le déphasage et l'anachronisme » (Agamben, *ibid*). Cela dit, au final, rien n'est faux, il n'y a que des œuvres contemporaines qui empruntent la voie d'une sorte d'archéologie de la forme picturale.

Cette coprésence de temporalités hétérogènes se retrouve également au sein des installations que l'on retrouve dans les salles d'exposition fermées sur elles-mêmes : y sont présentées, côte à côte, d'autres *Studies into the Past* de l'artiste, et de véritables œuvres et livres anciens, qu'il a empruntés au Musée des Beaux-Arts de Montréal, au Centre canadien d'architecture, aux collections des livres rares de la bibliothèque de l'Université McGill – ce qui indique que l'œuvre se module en fonction des lieux où elle est présentée. Ainsi retrouve-t-on une *Figurine de Guerrier* datant du V^e siècle avant J.-C., un livre de Roberto Valturio (1405-1475), une *Petite tête féminine* datant du III^e s. av. J.-C., alors que rien n'indique au visiteur qu'il s'agit de véritables œuvres anciennes. Grasso les entremêle avec ses propres dessins et peintures, lesquels apparaissent voilés derrière leur style ancien, sans que le visiteur ne puisse faire la différence entre l'œuvre antique véritable et ses reprises de styles traditionnels : ainsi tout apparaît-il relever d'une fabrique de l'artiste qui se serait amusé à mettre en scène une mémoire des arts. Cette installation fait « être de nouveau ce qui a été » (Alleau, 2013), ce qui correspond à la définition de la tradition, mais en y intégrant des « existants nouveaux », le contemporain naissant de cette tension créée entre le lointain de l'arké et le présent de l'œuvre, c'est-à-dire de l'agencement du dispositif dans son ensemble. En effet, c'est dans l'agencement complexe, labyrinthique, de toutes ces matières plastiques et filmiques que loge l'opération du dispositif, lequel constitue l'œuvre dans sa globalité.

Une telle opération est expérientielle, en ce qu'elle inclut discrètement le visiteur qui arpente l'espace sombre des couloirs et des salles. Comme je l'ai mentionné précédemment, les salles rectangulaires longeant le long couloir sont fermées sur elles-mêmes et le visiteur n'y a accès que de l'extérieur, grâce à des ouvertures carrées, qui ont la grandeur d'un cadre. Ces salles se présentent comme des espaces muséaux où sont disposées au mur et sur des socles des œuvres anciennes. Le visiteur qui introduit sa tête dans l'ouverture pratiquée dans le mur, afin de regarder les œuvres installées dans cet espace qu'il ne peut arpenter, se retrouve cadré comme dans un tableau, d'autant qu'un faux cadre en relief est présent du côté de la salle (lequel est invisible du couloir d'où il regarde les œuvres). L'artiste renverse ainsi notre rapport aux artefacts du passé, en nous installant comme présence muséale en devenir, aux côtés d'autres figures et tableaux qui nous regardent les regarder. Qui regarde qui ? Quel regard ces figures du passé posent-elles sur notre présent ? De quelle vie (maintenant inaccessible) sont-elles les témoins ? Et quels sont les visiteurs à venir (s'il y en a encore) qui nous regarderont d'un lieu que nous ne pouvons pas imaginer ? Voilà autant d'effets perceptifs et sensibles qui sont ouverts par l'intégration discrète du visiteur au dispositif, de façon à travailler le présent par son dehors, en le faisant apparaître à la fois comme décalé et *étrangéifié* grâce à ce renversement des points de vue, lequel évoque du même coup notre devenir autre ou devenir matière. Au final, les jeux de cadrage et de regards imaginés par Grasso ouvrent une réflexion sur les temps de l'art.

Le dispositif labyrinthique interroge notre rapport au visible et au temps, sur un mode qui s'avère expérientiel pour le spectateur. En effet, la composition d'ensemble d'*Uraniborg* ne se livre que très progressivement au visiteur, qui doit faire l'expérience de chacune des matières filmiques et plastiques présentées, lesquelles exigent un temps de contemplation. Ce n'est qu'à la sortie de l'exposition que les effets perceptifs se transforment en liens cognitifs, que l'hétérogénéité des matières et des formes traversées s'agence en une forme cohérente, qui a trait à tout ce qui nous regarde et que nous ne voyons pas, ou encore, à tout ce qui cadre notre regard et nous empêche d'accéder à d'autres modalités du visible et du perceptible : « *Visibility is a Trap*⁶ », peut-on lire dans une immense œuvre au néon. L'espace manque pour traiter précisément des films qui sont projetés dans les autres salles de l'exposition et qui participent de cette visibilité qui nous piège – et du stratagème du regard ou du perceptible, orchestré par Grasso. Ces films, qui demandent aux visiteurs un certain temps du regard et de l'écoute, ouvrent des perspectives inouïes sur des paysages inhabituels : un désert inaccessible filmé du point de vue d'un faucon le survolant ; les sculptures extravagantes de Bomarzo, le Parc de monstres datant de 1550 ; les nuées d'étourneaux filmés au-dessus de la place Saint-Pierre de Rome, qui forment des configurations graphiques surréelles. Chaque film se présente comme un événement du réel qui, paradoxalement, lui « dissemble » (Didi-Huberman, 1990) : il est rendu irréel et étranger à notre

6. Traduction de l'éditeur : « La visibilité est un piège ».

regard, qui ne sait plus comment lire l'image, sinon comme un phénomène venant ouvrir une brèche dans notre rapport ordonné au visible. Enfin, le dispositif dans son ensemble nous fait expérimenter cette vague impression d'un visible sans ou hors sujet, par cette représentation d'une pure présence des choses, et ce tant dans les œuvres plastiques que filmiques.

L'exemple d'*Uraniborg* permet de souligner la manière dont certaines créations contemporaines nouent des espaces de dialogue tant avec la modernité qu'avec l'*arkè* de l'histoire des arts, lequel ne se résume pas uniquement au passé éloigné (dans son rapport à l'origine), mais prend en compte tout ce que recouvre le présent avec ses airs de nouveauté. Le régime esthétique des arts est d'abord, affirme Rancière, « un régime nouveau du rapport à l'ancien ». (Rancière, 2000 : 36) Le dispositif imaginé par Laurent Grasso fait dialoguer les temporalités et les formes artistiques, de façon à ouvrir une réflexion sensible sur la mémoire que portent les choses de l'art ainsi que sur tout ce qui dépasse notre appréhension subjective du monde, laquelle est déterminée par ce temps qui est le nôtre.

D'autres œuvres, à la fois plastiques et scéniques, travaillent le présent de l'art dans une perspective mémorielle, en interrogeant ce que la tradition artistique peut faire advenir de nouveau, ou encore, plus audacieusement, en suggérant que la tradition contiendrait déjà sa contemporanéité à venir. Aussi aurais-je pu tout aussi bien développer l'exemple de l'installation scénographique *Stifters Dinge*⁷ (2007) créée par Heiner Goebbels qui, de façon semblable, agence des matières artistiques hétérogènes et des temporalités dyschroniques. Ce dispositif scénoacoustique hautement technologique met en scène des sons, du texte, des images projetées et des matières (liquides, gazeuses, une sculpture de cinq pianos, des arbres décharnés) comme autant de formes plastiques et sonores agencées dans l'espace, données à voir et à entendre au spectateur qui fait face à l'installation sans acteur. Mais si le dispositif dans sa forme relève de la haute technologie (par le recours à la robotique, à l'automatisation d'écrans mobiles dans l'espace, à la spatialisation sonore, etc.), les matières convoquées font faire aux spectateurs un retour en arrière, et le propos adopte la forme d'une méditation sur la nature et l'avenir de l'homme. Un peu comme dans l'exposition de Laurent Grasso, Heiner Goebbels agence des images de tableaux et des matières (sonores, visuelles) qui renvoient à une histoire des arts, en les replaçant dans le contexte d'un dispositif très sophistiqué sur le plan technique. Ce qui nous est donné à voir, ce sont deux tableaux projetés dans l'espace, lesquels sont issus de la tradition picturale des XV^e et XVII^e siècles, soit *Le Marais* de Jacob van Ruysdael (1666), un peintre hollandais reconnu pour ses paysages où n'apparaît aucun être vivant, et *La Chasse* de Paolo Uccello (1470), un peintre du *Quattrocento* italien. Ces paysages naturels font écho aux écrits de l'auteur allemand Adalbert Stifter⁸, autour desquels est composée l'œuvre scénique, et qui ont la particularité de développer de longues descriptions de la nature. Celles-ci, peut-on lire dans le programme, sont

7. Créé au Théâtre Vidy-Lausanne, repris au Festival d'Avignon en 2008.

8. Auteur de la première moitié du XIX^e siècle, reconnu pour ses longues descriptions de paysages. Des extraits du livre *Les cartons de mon arrière-grand-père* forment une partie de la trame narrative entendue.

la conséquence d'un respect à l'égard des choses: elles exigent du lecteur le temps nécessaire à leur perception détaillée – comme si le lecteur qui entend traverser le texte devait d'abord traverser la forêt. Les choses et les matières parlent d'elles-mêmes, souvent les personnages ne sont qu'ajoutés, sans être les sujets qui dominent leur histoire⁹.

La figure humaine est en effet absente du dispositif, sinon par le médium de la voix enregistrée – laquelle fait tout de même résonner un corps sonore –, Goebbels cherchant à laisser parler «les choses de Stifter», ainsi que tout ce qui relève de l'altérité, comme il l'explique encore dans le programme :

L'installation performative (durée d'environ 70 minutes) traite ses textes comme un défi pour aller à la rencontre de l'Autre et de forces dont nous ne sommes pas les maîtres, comme un plaidoyer pour être disponible et permettre à des critères et des jugements différents des nôtres de devenir des référents [...].

À ces méditations littéraires et picturales sur la nature, s'ajoutent les propos pessimistes du père de l'anthropologie moderne, Claude Lévi-Strauss¹⁰, ainsi que ceux de Malcom X et de William S. Burroughs, deux noms associés à l'Amérique des années 1950: le premier fut un ardent défenseur des droits des noirs américains, le second un des écrivains les plus influents du XX^e siècle, qui mit au point la technique du *cut up* consistant à créer un texte à partir de fragments textuels de toutes provenances (journaux, romans, etc.), afin de faire émerger ce qu'occulte le présent. Et c'est un peu le mode de composition scénique adopté par Goebbels dans *Stifters Dinge*, celui d'un montage de voix, de textes et de matières visuelles surgis du passé (celui de la modernité historique), qui font apparaître, par leur agencement même, une méditation sur le présent et l'avenir de l'humain ainsi que sur sa relation à son environnement naturel. Cette création nous invite, en outre, à poser un regard contemplatif sur les œuvres picturales fondatrices de la tradition occidentale, lesquelles sont retravaillées par les lumières¹¹ et cadrées par un écran vidéo mobile qui nous en fait voir les détails: Goebbels use de l'écran comme d'une loupe, qui lentement révèle chaque partie du tableau d'Uccello, en le fragmentant en autant de petits cadres mobiles (ce qui n'est pas sans évoquer le travail de pixellisation du numérique). Cette «remédiation¹²» d'une peinture (et de sa technique issue de l'art de la Renaissance) par la technique de fragmentation (pixellisation) vidéographique renvoie au renversement advenu

9. Mot de Heiner Goebbels, dans le programme de *Stifters Dinge*.

10. Il affirme, dans son dernier entretien radiophonique diffusé sur France-Culture, peu avant sa mort, qu'il n'y a plus de «fraîcheur originelle» et «qu'il n'y a pas de grandes raisons de faire actuellement confiance à l'homme».

11. Je renvoie au texte de Catherine Naugrette (2012), qui porte précisément sur la pictorialité dans *Stifters Dinge*.

12. Le terme est emprunté à l'anglais «*remediation*» qui renvoie à la théorie développée par Jay David Bolter et Richard Grusin dans leur ouvrage *Remediation. Understanding New Media* (2000). La réflexion ouverte dans cet article entre, pour une part, en résonance avec la notion de remédiation. En effet, les auteurs défendent l'idée que les nouveaux médias visuels atteignent leur pleine signification culturelle en rendant hommage à des médias plus anciens, en s'y opposant ou en les reprenant, tels la perspective en peinture, la photographie, et ainsi de suite. Notre article ne traite pas centralement de la question des médias, mais le processus de reprise différentielle d'œuvres d'art appartenant à une tradition se rapproche fortement de celui de la remédiation, d'autant qu'il emprunte souvent (mais pas systématiquement) la voie de médias technologiques.

au XX^e siècle quant aux modes artistiques d'appréhension du réel, et plus précisément de la nature. En somme, par ses agencements de matières, le dispositif ouvre un espace de réflexion critique et mélancolique sur ce qu'il reste des rêves d'émancipation de la modernité, de ses espoirs quant à l'humanité et de ses échecs, de ses avancées et de ses catastrophes humaines et naturelles. La composition sonore et visuelle orchestrée par Goebbels creuse notre regard sur le présent en faisant se télescoper les temps et les matières artistiques, de façon à inventer de nouvelles perspectives et d'autres modalités de présences scéniques.

DISPOSITIFS SCÉNOGRAPHIQUES: COEXISTENCE DES ARTS

On peut observer que plusieurs changements esthétiques apparus dans le champ des arts de la scène ces vingt dernières années se sont nourris de certaines formes issues des arts visuels, tels l'installation, le dispositif, la performance, les arts numériques. Rappelons d'entrée de jeu que le happening et la performance qui lui a succédé se sont institués contre le théâtre: Kaprow, dès ses premiers happenings, prenait soin d'inscrire cette forme nouvelle hors du champ théâtral, en affirmant son appartenance aux arts visuels. Il en va de même pour la performance, qui a effectué, dans les années 1960 et 1970, une critique systématique de tous les codes régissant la représentation théâtrale. Mais c'est par la performance qu'a pu naître une autre forme de jeu sur la scène théâtrale, revendiquée par toute une génération de créateurs, notamment flamands: Jan Fabre, Jan Lauwers, TG Stan, Les Ballets C. de la B. d'Alain Platel, entre autres, qui ont donné naissance à un « théâtre performatif » (Féral, 2011). De façon similaire, dans le champ des arts visuels, la forme de l'installation est née de la prise en compte du contexte de présentation des œuvres picturales (le *White Cube* du musée), ainsi que de la reformulation de la peinture comme objet sculptural, avec les artistes minimalistes américains des années soixante. Et ce que le critique d'art Michael Fried reprocha à ces artistes, dans son article intitulé « Art and Objecthood » (1967), c'est justement la théâtralité implicite des installations minimalistes d'un Robert Morris, Sol LeWitt ou Donald Judd. Théâtralité qui, aux yeux du critique américain, constituait une régression antimoderne, un retour vers un espace de représentation figuratif qui impliquait le corps percevant du spectateur¹³.

Mais c'est précisément dans cet écart – celui d'une théâtralité naissant sur une autre scène que celle du théâtre – que loge, paradoxalement, une des sources de renouvellement de la théâtralité scénique: ce que décrit Fried, en 1967, apparaît aujourd'hui comme la prémisse d'un rapport différent à l'espace théâtral, qui va prendre forme dans les années quatre-vingt-dix pour constituer un des modes majeurs du contemporain sur la scène. Robert Wilson (fortement

13. Voir, sur ce sujet, l'article de Laure Fernandez (2011).

influencé par les plasticiens minimalistes), le Wooster Group, la Compagnie de création UBU, la Needcompany, le Théâtre du Radeau, Romeo Castellucci, par exemple, vont tous mettre de l'avant des « installations scénographiques » valorisant une plasticité scénique parfois abstraite, au détriment d'une scénographie s'attachant à représenter un espace, que ce soit de façon figurative ou métaphorique¹⁴. De plus, l'installation scénique orchestre d'autres rapports de coprésence entre la scène et la salle, en travaillant le champ de l'expérience perceptive, voire sensorielle, du spectateur, sans que ce dernier ait nécessairement à se déplacer dans l'espace, comme c'est le cas pour une installation en art¹⁵. Depuis l'émergence de cette forme de l'installation scénique, qui fut parfois le fait de plasticiens ou de sculpteurs invités, par le metteur en scène, à collaborer à une mise en scène¹⁶, on a pu observer un déplacement lexical qui est d'abord apparu dans le champ des arts visuels, soit de la notion d'installation à celle de dispositif. Le terme dispositif ajoute à la forme de l'installation une dimension « articulatoire¹⁷ » entre le corps des performeurs et/ou des spectateurs et le dispositif mis en place sur une scène. Ainsi parle-t-on de plus en plus de dispositifs scéniques pour désigner certaines œuvres qui déplacent le régime représentationnel du théâtre vers une expérience théâtralisante qui ne possède pas nécessairement d'enjeux dramatiques. Les créations de Rimini Protokoll relèvent souvent de dispositifs théâtralisants non représentationnels : *Call Cutta in a Box*, par exemple, invitait les spectateurs à dialoguer, par écran d'ordinateur interposé, avec un téléphoniste en Inde qui les soumettait à une enquête téléphonique. La création *Gob Squad's Kitchen*¹⁸, du groupe germano-britannique Gob Squad, relevait également de cette logique du dispositif médiatique qui constitue un enjeu central de la scène contemporaine.

Il ne s'agit pas ici d'ouvrir la vaste question des dispositifs au théâtre, mais de souligner la coexistence implicite des arts dans les formes scéniques dites contemporaines, ainsi qu'un déplacement du régime représentationnel du théâtre. Autrement dit, le régime contemporain des arts de la scène a pris forme, pour une part, à partir de lieux de résistance au théâtre (happening, performance, objectité en peinture) qui ont engendré des formes décentrées de théâtralité, lesquelles se sont ensuite imposées sur les scènes théâtrales. On peut observer que la dynamique de l'interartialité, qui caractérise nombre de créations des vingt dernières années, origine de créateurs scéniques qui soit ont une formation de plasticien (c'est le cas de Robert

14. Je m'étais attachée à circonscrire cette forme dans le cadre du numéro 26 de *L'Annuaire théâtral*, consacré à « Théâtre et interdisciplinarité » (Lesage, 1999).

15. Voir, à cet égard, l'article d'Arnaud Rykner (2008).

16. C'est précisément le cas de Denis Marleau qui a collaboré avec des sculpteurs devenus, pour un temps, « installateurs scéniques » : Pierre Granche et Michel Goulet. D'autres, tel Jan Lauwers, créent eux-mêmes leurs installations scéniques.

17. J'emprunte le terme à Anyssa Kapelus, dont la thèse de doctorat portait précisément sur la question du dispositif sur la scène contemporaine. *Usages du dispositif au théâtre : fabrique et expérience d'un art contemporain*, Thèse de doctorat, sous la dir. de Joseph Danan, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, décembre 2012.

18. Présenté à l'Usine C (Montréal), du 13 au 15 février 2013.

Wilson, de Jan Fabre, de Romeo Castellucci), soit ont établi un étroit dialogue avec ceux-ci (Denis Marleau, Heiner Goebbels). Mais une chose paraît manifeste : la forme de l'installation et du dispositif en art visuel est à l'origine d'une autre façon de penser la scène dans le régime esthétique des arts contemporains, qui va à l'encontre du système représentationnel du théâtre.

WARHOL SELON GOB SQUAD

Le cas de *Gob Squad's Kitchen*, du collectif Gob Squad, est à cet égard intéressant en ce que le point de départ de cette création est le film *Kitchen* (1965) d'Andy Warhol, que les performeurs en scène ont le projet de rejouer à l'identique. Tout comme chez Laurent Grasso, qui refait le geste pictural flamand en respectant les matières et les codes originaux de cet art, le collectif Gob Squad tente de retrouver le geste artistique qui a présidé au film de Warhol, ainsi qu'ils l'expliquent eux-mêmes : « Gob Squad retourne en 1965, afin d'essayer de refaire *Kitchen* d'Andy Warhol. Mais étant donné que, dans les faits, aucun des performeurs n'a visionné l'original, ils font appel aux spectateurs dans leur quête de l'authentique. » (Gob Squad, 2010 : je traduis.) Cette quête de l'authentique peut être interprétée de deux manières : rejouer le film *Kitchen* à l'identique ou encore, plus essentiellement, retrouver l'authenticité et l'esprit du jeu qui ont présidé au film de Warhol, afin d'inventer une autre forme de mise en jeu, en s'inspirant de cette matière originale. Ce film se voulait en effet une expérimentation à partir d'une situation banale : des acteurs, réunis dans la cuisine du preneur de son de Warhol, effectuent des actions quotidiennes et minimales. Warhol ne voulait pas un scénario, mais une « situation » dans laquelle devaient évoluer les acteurs. Comme dans la plupart de ses films, on voit quelqu'un faire quelque chose dans une certaine durée. Par exemple, son premier film, *Sleep* (1963), se présente comme un montage de 5h35 minutes où l'on voit son ami John Giorno dormir pendant toute une nuit ; *Screen Tests* (1964-66) est composé d'une série de courts films (il en a fait 472) conçus comme des portraits vivants, mais au lieu d'être peints sur une toile, les sujets sont filmés, immobiles, pendant un certain laps de temps (qui pouvait aller jusqu'à une heure). Cette façon de chercher à capter, par la caméra, l'être dans son apparaître phénoménologique correspond précisément à ce que le collectif Gob Squad tente de remettre en jeu dans sa création. Or le spectateur se demande, dans le premier quart du spectacle, quel est l'intérêt de cette tentative de *reenactment* (reconstitution) de *Kitchen*. D'autant qu'il s'agit de théâtre et que la présence scénique de l'acteur sera médiatisée tout au long de la représentation par un large écran qui remplit l'espace de la scène. La pertinence d'une telle démarche, qui paraît relever de la reprise médiatique et scénique d'une œuvre expérimentale datée (référant à l'avant-garde américaine des années soixante), n'apparaît pas de façon évidente au premier abord. Dans les faits, on s'aperçoit progressivement

que cette déception ou interrogation (c'est selon) initiale, provoquée par la mise à distance du théâtre au profit de l'écran (qui fait alors participer la scène à un régime de spectacularisation), fait partie de la dramaturgie scénique mise en place par Gob Squad.

Les spectateurs sont invités à entrer dans la salle par le plateau, où sont installées une réplique de l'espace de la cuisine du film *Kitchen*, ainsi que nombre de caméras. Une fois assis dans la salle, ils se retrouvent face à un grand écran rectangulaire. Lorsque l'image apparaît, on comprend que toute la scène sera médiatisée, les acteurs filmés en direct jouant derrière l'écran, dans l'installation qui a été dévoilée à l'entrée. Étant donné cette exposition initiale du dispositif, une certaine mise à distance face à l'image s'installe. On pense à Frank Castorf ou au Big Art Group de New York, on se dit que cela s'est déjà fait et que, décidément, la scène contemporaine fait du sur place. Au centre de l'écran, les acteurs, habillés comme les acteurs de *Kitchen* (avec des chandails à rayures marines), expliquent aux spectateurs, par le truchement de la caméra, qu'ils s'apprêtent à rejouer le film d'Andy Warhol ; sur la partie gauche de l'écran, une actrice s'installera sur un lit, prête à dormir comme dans le film *Sleep*, alors qu'à droite, une autre actrice tentera de rejouer un *Screen Test*, soit un portrait vivant filmé. Le déroulement en simultané des actions est strictement prévu dans le scénario, composé de dix-neuf séquences détaillant « les tâches » des acteurs pour chaque section de l'écran. Le dispositif intermédial renvoie directement aux films de Warhol et, plus précisément, au moment de la saisie des êtres dans la fugacité de leur présence phénoménale : tout comme Warhol qui cherchait à transmettre, sur écran, cette présence sensible de l'être en dehors de tout processus de fictionnalisation, les performeurs de Gob Squad tentent de retrouver celle-ci par le truchement d'un non-jeu derrière un écran, pour les spectateurs dans la salle. Cette quête de l'authenticité et de l'original (le film *Kitchen*) les conduit à exclure radicalement toute forme de théâtralisation dans le jeu, ce qui amènera le performeur K2 de l'écran central de la *Kitchen* à expulser la performeuse exécutant un *Screen Test*, dans lequel elle s'exprime par des actions étranges qui la théâtralistent (« *She's getting weird*¹⁹ », est-il indiqué dans le scénario). Ce dispositif étant posé, on comprend que leur tentative de *reenactment* sera vouée à l'échec, en raison justement du contexte théâtral, lequel impose une répétition, une reprise, de la part des performeurs, qui rend impossible ce retour vers l'original, d'autant que ces derniers n'échappent pas à leur désir de se mettre en scène.

La question qui se pose face à cette œuvre scénique est la suivante : quel sens conférer à cette tentative théâtrale de reconstitution de l'œuvre filmique de Warhol sur une scène ? En quoi le geste nous est-il contemporain, c'est-à-dire en quoi nous concerne-t-il dans le présent ? *Gob Squad's Kitchen* a été imaginé dans un rapport étroit avec les films de Warhol, considérés comme fondateurs d'un geste artistique expérimental que les créateurs tentent de retrouver dans toute son authenticité. Mais le propre de l'expérimental est justement de ne pas être répétable,

19. Traduction de l'éditeur : « Elle devient bizarre ».

à défaut de quoi il perd son caractère singulier et expérientiel. Aussi la particularité de cette création réside-t-elle en ceci que le nouage avec une œuvre à la fois originale (par son caractère expérimental) et originelle (de l'avant-garde américaine moderne) permet de reconfigurer, en la questionnant, les modalités de la présence scénique et de la représentation théâtrale. Repartant du caractère ineffable de la présence des acteurs et des individus dans les films de Warhol, s'efforçant d'en retrouver la qualité en scène, autrement dit, en tentant de réactiver l'esprit qui a présidé à ces œuvres, Gob Squad en arrive à réinventer moins la présence de l'acteur en scène (ils font la démonstration de son échec) que la dynamique de la coprésence scène-salle qui fonde la relation théâtrale en dehors de tout statut fictionnel. En d'autres termes, et paradoxalement, ce dispositif intermédial (très peu théâtral) arrimé à un modèle artistique emprunté à l'histoire moderne de l'art américain permet de faire surgir quelque chose de l'*arké* du processus qui fonde le théâtre, soit la coprésence scène-salle, laquelle reconnaît la présence phénoménale du spectateur. Et ce retournement (là où un authentique effet de présence surgit de l'écran) advient à mesure que chaque performeur va dans la salle, afin d'inviter un spectateur à venir le remplacer sur la scène. Ces derniers seront alors guidés très précisément dans leur participation à la partition scénique (derrière l'écran qui, d'une certaine façon, les protège d'une exposition directe à la salle et qui préserve l'intimité du contact avec les performeurs). À partir de ce moment, apparaît en scène cette forme de présence décalée caractéristique des films de Warhol, que le théâtre – dans sa forme instituée – ne semble plus apte à créer. La puissance émanant de l'authenticité de la présence des spectateurs sur la scène²⁰, qui se prêtent au jeu des tâches à exécuter sur le plateau, est renversante au sens où elle perce l'écran et sa médiation spectaculaire, en impulsant un étrange sentiment de vérité au jeu (car les spectateurs jouent tout de même une partition) qui remplace l'acte théâtral en son centre fondateur. Après qu'un long baiser ait été échangé entre une performeuse et une spectatrice, après que les quatre performeurs sur le plateau aient été remplacés par les quatre spectateurs, c'est toute la salle qui les accompagne, en se projetant inévitablement à leur place. N'est-ce pas là une des opérations du théâtre, que de créer cette tension, cette projection, voire cette circulation des corps imaginaires entre la salle et la scène ?

Cet exemple, dont il y aurait encore beaucoup à dire, permet de préciser l'idée, avancée par Agamben, d'un contemporain qui aborderait le présent en se déphasant par rapport à lui, de façon à faire apparaître ce qu'il cache et recouvre. C'est effectivement ce que crée ce dialogue ouvert avec une œuvre artistique fondatrice de l'avant-garde, lequel permet de retrouver la part manquante du théâtre, enfouie sous les strates de ses conventions scéniques. En outre, cette forme renouvelée de la présence scénique surgit d'un étroit dialogue avec une tradition de la modernité, soit celle de l'expérimentation artistique qui joue des frontières entre le réel et le fictionnel, le sujet et le personnage. Aussi est-ce moins l'œuvre de Warhol en elle-même qui

20. Lors d'une discussion après la représentation, les créateurs ont affirmé que ce qu'ils recherchaient avec la présence en scène des spectateurs avortait parfois lorsque ces derniers étaient des acteurs ou des personnes familières de la scène, qui alors jouaient trop théâtralement leur partition.

est remise en jeu que l'esprit qui a présidé à ses créations atypiques, et ce par la voie d'une remédiation de la théâtralité par l'écran (lequel devait permettre la répétition – ratée – d'un film).

Plusieurs créations contemporaines œuvrent à mettre en perspective un rapport au présent marqué de temporalités hétérogènes, elles inventent des relations étroites et nouvelles avec le passé, voire avec la tradition. Si la tradition artistique est une pratique qui se prête à la répétition, le contemporain en fait varier infiniment le devenir, en ouvrant un dialogue fertile avec l'histoire des arts, lequel emprunte la voie de la reprise et de la remédiation au sein de nouveaux dispositifs. Ce dialogue a comme incidence de déplacer le régime représentationnel du théâtre et de décentrer les formes de la théâtralité. Dans ce jeu des *cotemporalités* parfois anachroniques qui surgissent sur la scène des arts se noue un rapport fondateur, mémoriel, entre le contemporain et ses origines, qu'elles soient modernes ou anciennes. Les formes contemporaines, loin de faire fi de toute tradition, opèrent, dans leurs formes mêmes, un rappel quasiment archéologique à ce qui fonde notre relation au présent. Les œuvres telles *Uraniborg* de Laurent Grasso, *Stifters Dinge* de Heiner Goebbels, *Gob Squad's Kitchen* de Gob Squad, que nous avons données en exemple, interrogent le présent en le décadrant temporellement et en fouillant les racines de ce qui le fonde artistiquement. Il y a là, me semble-t-il, une voie intéressante à approfondir pour penser le sens qui peut être accordé aux œuvres qui se créent au présent.

- AGAMBEN, Giorgio (2008), *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Payot et Rivages.
- ALLEAU, René (2013), « Tradition », *Encyclopédie Universalis*, <http://www.universalis-edu.com>
- ARDENNE, Paul, Pascal BEAUSSE et Laurent GOUMARRE (1999), *Pratiques contemporaines. L'art comme expérience*, Paris, Éditions Dis voir.
- BERNARD, Michel (2004), « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse », *Penser la danse contemporaine*, Paris, Rue Descartes, n°44, Collège international de Philosophie, p. 21-29.
- BOISVERT, Yves (1996), *Le monde postmoderne : analyse du discours sur la postmodernité*, Paris, L'Harmattan.
- BOLTER, Jay DAVI et Richard GRUSIN (2000), *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (Mass.) et Londres, MIT Press.
- DANTO, Arthur (2000), *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Seuil.
- DEBRAY, Régis (2005), *Sur le pont d'Avignon*, Paris, Flammarion.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1990), *Devant l'image*, Paris, Éditions de Minuit.
- FÉRAL, Josette (2011), *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps.
- FERNANDEZ, Laure (2011), « Cadres et écarts : de la théâtralité en art contemporain, un théâtre à côté du théâtre », *Qu'est-ce que le contemporain? Volume I*, Catherine Naugrette (dir.), Paris, L'Harmattan, p. 73-78.
- FRIED, Michael (1967), « Art and Objecthood », *Artforum* 5, n°10 (juin), p. 12-23.
- Gob Squad (collectif) (2010), *Gob Squad Reader*, Londres, Gob Squad éditeur.
- JIMENEZ, Marc (2005), *La querelle du contemporain*, Paris, Gallimard.
- LESAGE, Marie-Christine (dir.) (2008), *Registres*, n° 13 (« Théâtre et interdisciplinarité »), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- LESAGE, Marie-Christine (1999), « Installations scénographiques. Le cas du Théâtre Ubu et du collectif Recto Verso », *L'Annuaire théâtral*, n° 26, p. 30-45.
- LYOTARD, Jean-François (1988), *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée.
- MÉCHOULAN, Éric (dir.) (2003), « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, p. 9-27.
- NANCY, Jean-Luc (2003), « Les arts se font les uns contre les autres », *Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre*, Paris, Hors Cadre, p. 157-166.
- NAUGRETTE, Catherine (2012), « Un fragment d'image se balade, ou la figure au fond du bois », dans Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall (dir.), *L'art de très près*, Rennes, PUR, p. 109-120.

NAUGRETTE, Catherine (dir.) (2011), *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris, L'Harmattan, vol. 1.

POUILAUDE, Frédéric (2004), «Scène et contemporanéité», *Rue Descartes*, n° 44 («Penser la danse contemporaine»), Paris, Collège International de Philosophie, p. 8-20.

RANCIÈRE, Jacques (2000), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique.

RYKNER, Arnaud (2008), «Du dispositif et de son usage au théâtre», *Tangence*, n° 88, p. 91-103.

La chaleur est mémoire : tradition est innovation¹

L'expression « la chaleur est mémoire » provient de l'embryologie développée par la médecine chinoise pré-communiste. Si nous sommes en bonne santé, nous faisons l'expérience de notre enveloppe corporelle comme étant chaude, capable de se nourrir et de nourrir les autres. La chaleur de notre incarnation est une manifestation de notre énergie ancestrale (*qi*) qu'on peut définir comme le schéma de préférences et de comportements qui nous a produits. Ce schéma est sujet au changement et au développement, même s'il est à l'origine de la source (*yuan*) de notre être. Selon l'ancienne médecine chinoise, la mémoire ne recouvre pas nos souvenirs du passé; elle est le phénomène présent de notre incarnation elle-même. Notre forme corporelle et notre comportement expriment à nouveau la forme et le comportement de nos ancêtres : notre vie est donc mémoire.

L'idée que je voudrais partager ici, par le biais de cette métaphore empruntée à la médecine chinoise, est que la tradition crée le cadre au sein duquel changements et innovations peuvent prendre place. Parce que nous sommes les membres d'une tradition, nous sommes l'expression vivante d'une longue chaîne d'ancêtres maintenant disparus, et les structures dont nous avons hérité alimentent de fait nos inventions.

1. Le présent article est une méditation sur la nature et l'expression de la tradition, née d'une conversation avec mon ami et collègue Robert Reid. Robert me pria par la suite de coucher ces réflexions sur le papier. Si le texte qu'on va lire suit les conventions d'un travail universitaire, il tire son origine d'une expérience directe.

J'ai passé ma vie professionnelle au théâtre à intégrer deux traditions, très éloignées du contexte dans lequel je crée et j'enseigne. L'une de ces traditions, la Grande Réforme, se situe dans la lignée de la pratique théâtrale européenne. L'autre est la tradition des arts martiaux chinois qui a largement influencé la pratique théâtrale en Chine. Ces deux traditions sont à la base de mon propre travail de metteur en scène, chorégraphe et formateur d'interprètes contemporains. Elles m'ont apporté des procédés et des principes d'une grande efficacité, ainsi que des perspectives éthiques et esthétiques claires. Elles m'ont aussi confronté à d'importants défis, lorsqu'il s'est agi de transposer leurs approches de la formation, de l'enseignement et de la création dans mon environnement immédiat, celui des communautés théâtrales anglophones et francophones de Montréal, Québec, et plus récemment d'Ottawa en Ontario.

Dans les deux cas, pour la Grande Réforme comme pour les arts martiaux chinois, la transmission de ces traditions passe par l'apprentissage et l'immersion prolongée dans une équipe ou un groupe de taille restreinte, familiale, qui pratique un entraînement quotidien exigeant. Le contraste est évidemment total entre une telle vision de la formation de l'artiste et notre situation contemporaine. Or, bien que cet apprentissage en immersion semble incompatible avec nos modèles actuels de formation théâtrale, j'aimerais suggérer qu'il y a beaucoup à gagner dans l'étude de ces approches apparemment archaïques et laborieuses.

LA GRANDE RÉFORME

La *Wielka Reforma*, ou Grande Réforme, est un terme forgé entre les deux guerres mondiales par le metteur en scène polonais Leon Schiller pour désigner le travail d'un groupe d'artistes d'Europe de l'Est qui contribua au développement de la modernité théâtrale et notamment à l'art du metteur en scène. Les fruits de cette recherche furent en grande partie perdus pour l'Europe occidentale et l'Amérique du Nord, en raison des dictatures fascistes et communistes, de la Seconde Guerre mondiale et de la guerre froide (Schino, 2009: 192 et 261). Je m'inscris dans l'une des nombreuses branches de cette lignée d'artistes: l'acteur et metteur en scène Yuri Zavadsky travailla d'abord sous la direction de Stanislavski, Meyerhold et Vakhtangov, avant d'enseigner plus tard la mise en scène à Jerzy Grotowski. Celui-ci eut à son tour Eugenio Barba comme élève. Grotowski et Barba furent ensuite tous deux les professeurs de l'acteur et metteur en scène canadien Richard Fowler, auprès de qui j'ai été moi-même formé².

-
2. Il existe de nombreuses filiations parallèles au sein de la Grande Réforme: mon ami et collègue Gregory Hlady a été formé auprès du metteur en scène Anatoli Vassiliev, qui a été un élève de Maria Knebel, qui avait elle-même travaillé avec Mikhaïl Tchekhov, l'un des nombreux novateurs ayant étudié sous la direction de Stanislavski et qui développa plus tard une approche du jeu plus théâtrale et plus imaginative. Quand je regarde Gregory enseigner ou mettre en scène, j'ai l'impression de regarder travailler un de mes oncles – je vois une ressemblance de famille dans sa manière d'approcher les acteurs et l'écriture scénique, même s'il existe aussi bien des différences.

Bien que les principes esthétiques de la Grande Réforme se soient largement diversifiés au cours du XX^e siècle, ils reposaient sur un postulat essentiel : la représentation théâtrale doit tirer son sens de la crédibilité du jeu des acteurs, à l'intérieur d'une mise en scène métaphorique conçue par l'auteur du spectacle. Aussi la revendication de légitimité de la part de l'acteur et le raffinement de l'écriture scénique du metteur en scène constituent-ils les deux voies de recherche des artistes de la Grande Réforme.

Richard Fowler dans son spectacle solo, *Wait for the Dawn* en 1984, mise en scène d'Eugenio Barba (photo de Jan Ruzs, dessin de Ole Torbensen).



La conquête soviétique de l'Europe de l'Est coupa court à la vie créative et spirituelle de ces peuples, mais à long terme cette situation d'oppression eut paradoxalement un puissant effet créateur sur le théâtre. Les recherches de Stanislavski sur le réalisme de la représentation firent naître chez les metteurs en scène une réflexion sur la théâtralité, la métaphore et la complexité de l'écriture scénique. Dans un contexte de censure qui interdisait toute communication directe, la mise en scène d'une pièce devint un palimpseste où l'on pouvait inscrire, effacer et rétablir bien des strates de nuances et de significations. Les spectacles de la seconde moitié du XX^e siècle, que l'on considère issus de cette Grande Réforme, tels l'*Akropolis* (1962-65) de Grotowski ou *La classe morte* (1975) de Kantor, n'ont pas cherché à illustrer des textes ou des situations sociales. Ils constituent plutôt une réaction à ces événements. À leur manière oblique et évocatrice, ces spectacles se déploient dans une quatrième dimension au-delà des temps passé, présent et futur, où des personnages, des histoires et des idées qui ne pourraient normalement se rencontrer sont libres de dialoguer et de jouer ensemble (Yao, 2007 : *passim*).

La mise en scène du *Prince Constant* de Grotowski, en 1967, peut fournir un exemple concret de ces strates sophistiquées que je décris. La traduction de la pièce par Juliusz Slowacki était devenue un classique littéraire polonais. Elle était déjà considérée comme canonique par les censeurs de l'État polonais qui autorisaient volontiers qu'on la mette en scène. La pièce raconte l'histoire d'un prince chrétien qui refuse de se convertir à l'islam et devient un martyr entre les mains de ses ravisseurs maures : dans son contexte original, on pouvait interpréter la traduction de Slowacki comme une métaphore de la fragilité de la Pologne en tant que nation au XIX^e siècle. En montant la pièce sous la tyrannie soviétique, Grotowski adaptait la métaphore à la situation de la Pologne dans les années 1960.

Mais Grotowski ne s'en tint pas à ce choix perspicace. Il innova sensiblement dans sa façon d'envisager la direction d'acteur. Il demanda à Ryszard Cieslak, l'acteur qui jouait le prince, de créer l'équivalent d'une brève performance solo, dans laquelle il rejouait l'histoire d'un premier amour à partir de ses souvenirs personnels. En s'appuyant sur cette partition physique exubérante pour inventer sa gestuelle et sa manière de dire le texte, Cieslak interpréta alors les « monologues de torture » du prince. L'effet produit par ce décalage entre deux dramaturgies qui s'opposaient – celle de l'acteur et celle du metteur en scène, l'amour et la torture – fut décisif dans la création de l'un des plus importants et des plus influents spectacles de la deuxième moitié du XX^e siècle (Wolford et Schechner, 2001: *passim*).

Parce qu'il contribua tant à renouveler la pratique théâtrale, on imagine aisément le travail de Grotowski surgissant *ex nihilo*, comme si l'artiste était reparti de zéro. Grotowski et sa troupe d'acteurs partageaient pourtant les hypothèses et le vocabulaire de la pédagogie théâtrale du début de la période soviétique – non pas ce « Stanislavski » fragmentaire, mal traduit et réinterprété que nous connaissons en Amérique du Nord, mais la véritable méthode d'actions physiques que Grotowski avait étudiée en tant qu'assistant du metteur en scène Zavadsky au GITIS de Moscou. Grotowski modifia et développa ce qu'il avait appris de façon à la fois tacite et consciente, lorsqu'il était étudiant, sur la formation de l'acteur et sur la mise en scène ; tout comme Eugenio Barba adopta, transforma et réinterpréta ses expériences avec Grotowski. Pour autant, lui et ses collègues n'eurent pas à réinventer la roue. En dépit du ton austère et provocateur de ses premières déclarations, les prétentions de Grotowski à faire table rase reposaient néanmoins sur de solides fondations, même si on ne les reconnaissait que tacitement. Ce sont des fondations de ce type qu'apporte une tradition selon moi : grâce à elles, on n'a pas besoin de réinventer la roue, quand bien même on prétend paradoxalement le faire.

LES ARTS MARTIAUX CHINOIS

Ma vie adulte s'est caractérisée par la pratique des arts martiaux chinois traditionnels. Il s'agit d'une recherche pratique à long terme que j'ai engagée à la suggestion de Richard Fowler. De septembre 1993 à juin 2005, j'ai étudié le cailifoquan (en cantonnais: *choy li fut kuen*), un art martial de la Chine du Sud; le *tang peng taijiquan* (en cantonnais: tong ping taigek kuen), un art martial de la Chine du Nord; et le *zhi neng qigong*, un système de mouvement de la Chine du Nord conçu pour développer la santé et la longévité des élèves, avec Wong Sui Meing (Huang Xiao Ming en mandarin), à Montréal. Depuis mes débuts en 1993, j'estime avoir effectué dix mille heures d'entraînement sous la supervision de maître Wong.

En septembre 2005, j'ai commencé à étudier le *Chen Taiji Shiyong Quanfa*, une très ancienne forme de *Taijiquan*, sous la direction de Chen Zhonghua. J'ai participé à des ateliers intensifs et à des cours particuliers que maître Chen propose trois fois par an à Ottawa, et en 2007, 2009 et 2011, je me suis rendu à Daqingshan, une montagne dans la province de Shandong, en Chine, pour des périodes d'entraînement intensif d'un mois. En août 2007, maître Chen m'a délivré un diplôme officiel d'enseignant dans ce style et je suis devenu disciple de la vingtième génération de sa lignée en novembre 2010.

Parallèlement à cette formation, j'ai aussi étudié un grand nombre de *qigong* – des pratiques de santé et de longévité – auprès de Kenneth S. Cohen, un auteur et professeur reconnu de *qigong*, *taijiquan* et de taoïsme. J'ai fait la rencontre de Cohen en 2000, et c'est en 2011 que j'ai achevé ma formation avec lui et reçu mon brevet d'enseignement³. Une partie importante de l'enseignement de Cohen repose sur la pratique du *neidan*, ou alchimie interne issue de la lignée *Longmen* du taoïsme, à laquelle on s'adonnait sur le mont Hua, dans la province de Shaanxi, avant l'époque communiste et la terreur destructrice de la Révolution culturelle⁴.

Comparées au caractère relativement informel de la Grande Réforme, les diverses lignées d'arts martiaux chinois que j'ai étudiées sont extrêmement structurées en ce qui concerne à la fois la formation pratique et la relation maître-élève. Le *shifu/tudi*, ou les obligations entre maître et disciple dans la tradition orale, est très clair dans les arts martiaux chinois. Le maître jure d'aimer ses élèves comme ses propres enfants et s'engage à leur enseigner tout ce qu'il sait. L'élève promet de s'exercer sans poser de question en suivant les injonctions du maître, afin d'hériter de son savoir. Bien que cette dernière obligation n'existe plus, l'élève s'engageait aussi,

3. Il est intéressant de noter que, parmi les cinq étudiants qui ont achevé cette formation, trois enseignent dans des départements d'Arts du spectacle: Patricia Leong, professeure associée en danse et théâtre à l'Université de Hawaï; David Mott, musicien et professeur de musique à l'Université York, à Toronto; et moi-même.

4. J'ai aussi étudié avec d'autres professeurs d'arts martiaux, dialogué avec des condisciples et pratiqué d'autres entraînements taoïstes, bouddhistes tibétains et de yoga, mais ce travail n'avait aucune commune mesure avec celui que j'ai mené auprès de mes principaux professeurs.

L'auteur montrant des exemples du *Cailifoquan* (à gauche) et du *Chen Taijiquan* (à droite). Photos : Satya Narayanan Nair et Laura Astwood.



traditionnellement, à prendre soin de son maître lorsque celui-ci devenait vieux, et le maître s'engageait à loger, nourrir et habiller son élève jusqu'à ce qu'il devienne autonome.

Cette systématisation minutieuse des arts martiaux chinois vus comme des pratiques logiques et progressives pourrait être le résultat de modernisations entreprises au début du XX^e siècle. Il existe toutefois d'anciens manuels d'instruction attestant la continuité et la rigueur de cette pédagogie. Le *Ji Xiao Xin Shu*, ou *Nouveau registre des techniques efficaces*, écrit par Qi Jiguang, général de la dynastie Ming, date de 1568 après Jésus-Christ; quant au *Yin Shu*, qui fait partie des plus anciens documents témoignant d'exercices physiques pratiqués à des fins de dévotion religieuse et de longévité, il date d'au moins 168 av. J-C. (Gordon White, 2009 : 81)

Cette tradition est certes très éloignée de l'histoire de la Grande Réforme, mais le défunt maître de Chen Zhonghua, Hong Junsheng (1907-1996), apporta une contribution à la lignée du *Taijiquan* de style Chen qui offre un exemple similaire de la façon dont une tradition nous épargne le besoin de réinventer la roue, tout en nous fournissant paradoxalement les moyens de proclamer qu'on le fait. L'enseignement du *Taijiquan* tel que l'a conçu Hong se caractérise par plusieurs innovations structurelles importantes. Il se livra à une analyse du mouvement des exercices d'entraînement chorégraphiques, qu'on appelle *taolu*, en se penchant sur leurs applications dans les combats, ou *yung fa*. Il découvrit que chaque mouvement était la variation d'une des deux actions circulaires possibles. Il composa ainsi une série d'exercices fondamentaux, ou *jibengong*, qui

explorent directement ces deux mouvements de base. De là, il divisa les mouvements des deux taolu du *Taijiquan* de style Chen en vingt catégories distinctes, ou familles de mouvements. Ses innovations permirent aux étudiants de structurer leur entraînement en suivant des principes, et d'apprendre à complexifier leurs mouvements grâce à la combinaison progressive de motifs préalablement appris.

Bien que ces innovations puissent nous paraître fort modestes, les propositions de Hong s'accompagnaient de critiques bien spécifiques du *Taijiquan* du début du XX^e siècle, et sont toujours considérées, aujourd'hui en Chine, comme opérant une rupture radicale et controversée avec les approches plus anciennes. Hong sortait de l'ordinaire dans la mesure où il avait reçu à la fois l'éducation traditionnelle de la dynastie Qing et une éducation occidentale du début du XX^e siècle. Par conséquent, tandis que son style d'enseignement personnel restait très traditionnel – les mains apposées, un étudiant à la fois –, son approche analytique et son intérêt pour la corrélation des détails structurant les exercices de mouvement étaient résolument modernes.

VISION, MÉTHODE, FRUIT

L'expérience et l'expression des traditions artistiques de l'Asie du Nord ont été traditionnellement décrites en termes de « vision, méthode et fruit » (Norbu, 1986 : *passim*). Chaque tradition est sous-tendue par une vision, un mode de perception, qui suggère une méthode d'entraînement. La mise en œuvre de ces méthodes devait produire un fruit qui pouvait être employé pour confirmer ou infirmer l'utilité de la vision.

Pour donner un exemple concret, une des visions qui sous-tendent la pratique du *Taijiquan* implique que, soumises à une grande pression, les forces naturelles se transforment et s'inversent. C'est pourquoi cet art martial s'appelle *Taiji*⁵ – ce nom renvoie à un phénomène cosmologique chinois qui décrit bien les pratiques de ses adeptes. Concrètement, cela veut dire que si un élève de *Taijiquan* parvient à stabiliser une partie de son corps, et à en bouger une autre selon une trajectoire circulaire qui respecte le point immobile, il peut mobiliser une force de levier extraordinaire et la faire porter sur son partenaire ou son assaillant. Cette capacité de l'élève de *Taijiquan* à maintenir un point immobile tout en opérant une rotation, lui permet de retourner le vecteur de force extériorisé par son assaillant vers le corps de ce dernier. Afin de mettre à l'épreuve la vision proposée par le *Taijiquan*, on pratique une série de *jibengong*, ou exercices de base, qui visent à bien différencier un point immobile d'un point en rotation sur le corps. Puis l'on tente de conserver ce contrôle tout en affrontant un partenaire. Quand on est assuré de pouvoir détourner et renverser la force de son opposant – et cela est très difficile à faire – on peut alors

5. Il semble que le terme philosophique grec classique pour *taiji* soit *enantiodromia*. Il indique la tendance des qualités à se transformer en leur extrême inverse.

considérer qu'on exprime le fruit de cet entraînement. On peut ensuite explorer plus avant la vision en expérimentant la subtilité avec laquelle on bouge tout en continuant à produire l'effet de levier. Cela soulève des questions philosophiques captivantes : s'il n'existe qu'une légère distorsion entre deux points du corps, peut-on vraiment savoir lequel est immobile et lequel est en mouvement ? La vision peut également être transposée dans un autre contexte. Si je pratique le *Taijiquan* en extérieur, au même endroit et à la même heure pendant une année entière, je fais l'expérience de la relation entre un point fixe dans l'espace et le temps, et les motifs circulaires de la nature : j'expérimente le *Taiji* dans le macrocosme de l'environnement, et non plus dans le microcosme de deux corps luttant.

Pour en revenir maintenant à une échelle beaucoup plus grande, la vision qui sous-tend la cosmologie de l'Asie du Nord, souvent définie comme taoïste ou bouddhiste, est que notre incarnation, comme l'existence de toute chose animée et inanimée autour de nous, est composite, ouverte à des changements et à des recombinaisons imprévisibles. La réalisation de cette vision a été traditionnellement décrite comme « illumination » ou « immortalité », selon la tradition, et l'on considère comme de possibles expressions de cette ouverture d'esprit toute une série d'activités physiques et artistiques, depuis les arts martiaux jusqu'à la musique, la peinture et la poésie.

ENTRAÎNEMENT DU MOUVEMENT ET COMPOSITION TEXTUELLE

J'aimerais donner deux exemples tirés de mon propre travail afin d'illustrer plus précisément la conviction qui m'anime relativement au potentiel d'innovation sous-jacent aux approches traditionnelles. Le premier exemple se réfère à un exercice d'entraînement avec partenaire dérivé du *Taijiquan* et utilisé par les acteurs ; le second explicite la composition textuelle d'une scène originale utilisant des procédures inspirées par la Grande Réforme⁶.

1. Entraînement du mouvement

Cette série d'exercices interactifs provient de l'entraînement du *Taijiquan*. Le but principal de ces exercices est d'enseigner aux performeurs les habiletés nécessaires pour se mouvoir simultanément à distance avec la même précision que s'ils pouvaient se toucher. Ces exercices représentent un exemple de progression allant du toucher statique aux réactions gestuelles à travers l'espace, et des partenaires isolés à un ensemble de performeurs constamment en mouvement et en déplacement.

Dans l'exercice appelé *céder/rétablir*, les partenaires poussent à tour de rôle les épaules, les hanches, la poitrine et le ventre de l'autre. La réception d'une poussée crée un mouvement du corps qui diffuse la force imposée, puis rétablit la structure corporelle dans sa position originale.

6. Ces deux exemples sont pleinement développés dans le chapitre six de mon livre *The Dancing Word* (2010).

Les performeuses
Danielle
LeSaux-Farmer
(à gauche)
et Colleen
Durham
(à droite)
pratiquant la
version avec
contact de
l'exercice
céder/rétablir.
Photo:
Laura Astwood.



La version sans contact de l'exercice *céder/rétablir* omet l'utilisation des bras. Lorsque le partenaire se penche vers l'avant, l'autre répond en se penchant vers l'arrière, comme s'il était en contact direct avec le torse de son partenaire. Si l'un d'eux se tourne, l'autre suit immédiatement de la même manière. La totale synchronisation des partenaires est d'une importance capitale. La réponse devrait être aussi proportionnelle que possible, créant l'illusion que les deux partenaires ont reçu l'impulsion du mouvement simultanément. La distance entre les partenaires peut augmenter graduellement de la grandeur d'une main à plusieurs longueurs de corps mises bout à bout. Les partenaires peuvent varier l'exercice en décidant spontanément de changer le meneur de l'exercice sans briser l'illusion de continuité et de fluidité.

Colleen Durham et
l'auteur démontrant la
version sans contact
de l'exercice
céder/rétablir.
Photos : Laura Astwood.



L'exercice *mouler/contourner* repose sur la même procédure que le précédent, mais en ajoutant des niveaux de complexité. Au contraire de *céder/rétablir*, il ne fait pas partie du curriculum *Taijiquan*, mais les professeurs utilisent fréquemment ce genre d'exercices moins formels dans le but d'initier chacun au fait de se mesurer à l'autre en vue d'un combat. Le premier partenaire crée un cadre ouvert pour l'autre, en se tenant debout avec les jambes et les bras assez largement écartés afin de clairement dessiner des espaces vides ou *négatifs* autour du corps. Le second partenaire bouge dans cet espace négatif en s'agrippant avec ses mains, se positionnant de telle manière qu'avec un seul mouvement il puisse projeter, retourner ou assaillir son partenaire. Il s'immobilise et l'autre peut, à ce moment, faire un pas pour se repositionner avantageusement dans le but de projeter, retourner ou assaillir en retour. Cet exercice se pratique lentement, avec des arrêts intermittents permettant à chaque partenaire de s'utiliser mutuellement et d'apprendre à naviguer autour du corps de l'autre. Lorsqu'ils deviennent familiers l'un avec l'autre, les performeurs peuvent se mouvoir de manière plus fluide, sans faire de pauses, et agir plus activement en anticipant les mouvements de leur partenaire.

Dans la version sans contact de cet exercice, les partenaires créent un cadre comme dans la version initiale, mais ils pénètrent l'espace négatif de l'autre à une distance équivalant à un avant-bras. La pause devient alors indispensable car elle permet à chacun de lire la gestuelle de l'autre et de se déplacer dans la position suivante comme si le contact était maintenu. Alors que la fluidité augmente, la distance s'élargit de même que l'espace négatif créé par le corps.

Daniel Mroz et Danielle LeSaux-Farmer travaillent sur la version sans contact de l'exercice *mouler/contourner* alors que Colleen Durham les observe. Photos : Laura Astwood.



Lorsque cet entraînement est pratiqué régulièrement, et sur une longue période de temps, les performeurs acquièrent les moyens de sentir et de lire adéquatement les autres sans se préoccuper de l'action scénique qu'ils exécutent. Même si ce savoir-faire provient de l'enseignement du *Taijiquan*, il tire fondamentalement son origine des pratiques d'action/réaction issues de la tradition.

2. Composition textuelle

J'ai cofondé l'ensemble One Reed Theatre (ainsi nommé d'après l'année du calendrier mexicain pendant laquelle les Européens débarquèrent en Amérique du Nord) avec quatre diplômés en jeu de la section anglophone de l'École nationale de théâtre du Canada. Nous avons commencé à travailler ensemble en 2005 et produit l'année suivante notre premier spectacle intitulé *Nor The Cavaliers Who Come With Us*.

Les performeurs du One Reed étaient inspirés par la conquête du Mexique avant même que nous élaborions ce spectacle. Une de leurs ambitions était d'avoir produit, en amont du travail de répétition, une série de textes dont un en particulier (rédigé par l'acteur Marc Tellez, qui allait plus tard interpréter le rôle d'Hernan Cortès) allait servir d'élément déclencheur. Ce texte s'inspire d'un fragment poétique dans lequel Cortès décrit son ambition de conquistador comme étant une chose magnifique et radieuse :

Now in this dream I am standing on a beach beyond the world.
 I am holding a pair of scales and I am weighing the world.
 And in this dream the rosy-fingered dawn wakes me.
 The jealous one. The future.
 I will hunt her with my mouth,
 And I will force my dream to meet the world.
 And my dream will say:
 "Hola. Soy un marinero bravo, el mitad-barco, el mitad-huracán,
 silencioso como una mariposa, impaciente como un halcón."
 And I will say:
 You are not a riddle that scares away my love.
 You are not a solution that puts to sleep my wisdom.
 You are for my taking, and I want you no matter what⁷.

J'ai demandé à Marc Tellez d'ajouter quelques lignes traduites d'une chanson que nous avons composée pour la production. Cette addition se lit comme suit :

*If any king opens his wings over me, I, without obligation or necessity—
 I will open my wings and my petals, not quite in bloom—
 To unveil this love⁸.*

Ce texte permettait, selon moi, d'atténuer l'image populaire du conquistador rapace et déterminé en soulignant le caractère chaleureux du personnage, éprouvé par la fatalité de sa mission. La suite se donnait à lire ainsi :

-
7. « À ce moment, dans ce rêve, je me tiens sur une plage au-delà du monde.
 Je tiens une balance et j'évalue le poids du monde.
 Et dans ce rêve, l'aube aux doigts rosés me réveille.
 Le jaloux. Le futur.
 Je la pourchasserai avec ma bouche –
 Et je forcerai mon rêve à rencontrer le monde.
 Et mon rêve dira –
*Hola. Soy un marinero bravo, el mitad-barco, el mitad-huracán, silencioso como una mariposa,
 impaciente como un halcón.*
 Et je dirai –
 Tu n'es pas une énigme qui effraie mon amour.
 Tu n'es pas une solution qui endort ma sagesse.
 Tu es faite pour moi et je te veux quoi qu'il arrive. »
8. En espagnol: *Si un rey en exilio abriera sus alas sobre el mundo, el mundo, sin estar obligado y sin tener necesidad, se abriría por sí mismo, alas y pétalos aún no florecidos, revelando lo que es el amor.*

Now in this dream I am standing on a beach beyond the world. I am
 holding a pair of scales
 and I am weighing the world.
 And in this dream the rosy-fingered dawn wakes me. The jealous one. The
 future. I will hunt her with my mouth—
 And I will force my dream to meet the world.
 And my dream will say—
 “Hola. Soy un marinero bravo, el mitad-barco, el mitad-huracán, silencioso como una
 mariposa, impaciente como un halcón.”
 And the world, she will say—
 If any king opens his wings over me, I, without obligation or necessity—
 I will open my wings and my petals, not quite in bloom—
 To unveil this love.
 And I will say—
 Sssshhhh...
 You are not a riddle that scares away my love.
 You are not a solution that puts to sleep my wisdom.
 You are for my taking, and I want you no matter what.⁹

-
9. «À ce moment, dans ce rêve, je me tiens sur une plage au-delà du monde.
 Je tiens une balance et j'évalue le poids du monde.
 Et dans ce rêve, l'aube aux doigts rosés me réveille.
 Le jaloux. Le futur.
 Je la pourchasserai avec ma bouche –
 Et je forcerai mon rêve à rencontrer le monde.
 Et mon rêve dira –
Hola. Soy un marinero bravo, el mitad-barco, el mitad-huracán, silencioso como una mariposa, impaciente como un halcón.
 Et le monde dira –
 Si un roi déploie ses ailes au-dessus de moi, je, sans obligation ni nécessité –
 Je déploierai mes propres ailes et mes pétales sur le point d'éclore –
 Pour dévoiler cet amour.
 Et je dirai –
 Sssshhhhhh...
 Tu n'es pas une énigme qui effraie mon amour.
 Tu n'es pas une solution qui endort ma sagesse.
 Tu es faite pour moi et je te veux quoi qu'il arrive.»

Répétition de *Nor The Cavaliers Who Come With Us*, été 2005, École nationale de théâtre du Canada.
 Marc Tellez (Cortès), Megan Flynn (Malintzin), Frank Cox-O'Connell (arrière-plan). Photo : Laura Astwood.



Soucieux de donner plus de profondeur au texte original en déjouant par ailleurs la vision archétypale de la figure de Cortès, j'ai par la suite travaillé à élaborer une structure sémantique dans laquelle pouvait se déployer librement l'histoire de la Conquête. Un autre texte, composé cette fois par la performeuse Megan Flynn, sera ajouté ainsi à la partition afin de mettre en scène le conquistador et le personnage de Malintzin, une esclave offerte à Cortès à son arrivée au Mexique et qui devient sa maîtresse en plus d'être son interprète :

Malintzin : Tonight, long night ended, he finally shut his eyes. The glow of the city burning behind us put out at last.

Cortes : Now in this dream I am standing on a beach beyond the world. I am holding a pair of scales and I am weighing the world.

Malintzin : The fire burns on. His eyes finally quiet. Cool to my lips.

Cortes : And in this dream the rosy-fingered dawn wakes me. The jealous one. The future. I will hunt her with my mouth.

Malintzin : He sleeps like the dead.

Cortes : And I will force my dream to meet the world.

Malintzin : I'll tell you a secret.

Cortes : And my dream will say.

Malintzin : Every night he whispers the same dreamy Spanish.

Cortes : Hola. Soy un marinero bravo, el mitad-barco, el mitad-huracán, silencioso como una mariposa, impaciente como un halcón.

Malintzin : Hello. I am a bold sailor, half-ship, half-hurricane, silent as a butterfly, impatient as a falcon.

Cortes : And the world, she will say.

Malintzin : And when I touch him, I can hardly feel him.

Cortes : If any king opens his wings over me, I, without obligation or necessity.

Malintzin : He is already a ghost.

Cortes : I will open my wings and my petals, not quite in bloom.

Malintzin : But there is a map of his body on my fingertips.

Cortes: To unveil this love. And I will say.
Malintzin: I press them to my lips to taste the oceans he has traveled across.
Cortes: Ssshhhhh...
Malintzin: Sand that smells of breadcrumbs.
Cortes: You are not a riddle that scares away my love.
Malintzin: Salt and wood-smoke.
Cortes: You are not a solution that puts to sleep my wisdom.
Malintzin: And what am I to you?
Cortes: You are for my taking, and I want you no matter what.
*Malintzin: This I can hold onto. But tomorrow when we break camp, I will walk among the slaves.*¹⁰

-
10. Malintzin: Ce soir, une longue nuit terminée, il ferma finalement les yeux. La lueur de la ville brûlant derrière nous s'est dissipée.
- Cortès: À ce moment, dans ce rêve, je me tiens sur une plage au-delà du monde. Je tiens une balance et j'évalue le poids du monde.
- Malintzin: Le feu brûle toujours. Ses yeux sont finalement silencieux. Tièdes à mes lèvres.
- Cortès: Et dans ce rêve, l'aube aux doigts rosés me réveille. Le jaloux. Le futur. Je la pourchasserai avec ma bouche.
- Malintzin: Il dort comme un mort.
- Cortès: Et je forcerai mon rêve à rencontrer le monde.
- Malintzin: Je vais te dire un secret.
- Cortès: Et mon rêve dira.
- Malintzin: Chaque nuit, il murmure le même rêve en espagnol.
- Cortès: *Hola. Soy un marinero bravo, el mitad-barco, el mitad-huracán, silencioso como una mariposa, impaciente como un halcón.*
- Malintzin: Bonjour. Je suis un brave marin, mi-navire, mi-ouragan, silencieux comme un papillon, impatient comme un faucon.
- Cortès: Et le monde dira.
- Malintzin: Et quand je le touche, je peux difficilement le sentir.
- Cortès: Si un roi déploie ses ailes au-dessus de moi, je, sans obligation ni nécessité.
- Malintzin: Il est déjà un fantôme.
- Cortès: Je déploierai mes propres ailes et mes pétales sur le point d'éclore –
- Malintzin: Mais la géographie de son corps se dessine sur le bout de mes doigts.
- Cortès: Pour dévoiler cet amour. Et je dirai.
- Malintzin: Je les presse à mes lèvres pour goûter les océans qu'il a traversés.
- Cortès: Ssshhhhh...
- Malintzin: Le sable a l'odeur des miettes de pain.
- Cortès: Tu n'es pas une énigme qui effraie mon amour.
- Malintzin: Sel et bois fumé.
- Cortès: Tu n'es pas une solution qui endort ma sagesse.
- Malintzin: Et que suis-je pour toi?
- Cortès: Tu es faite pour moi et je te veux quoi qu'il arrive.
- Malintzin: Je peux croire à cela. Mais demain, lorsque nous lèverons notre camp, je marcherai parmi les esclaves.

La générale de *Nor The Cavaliers Who Come With Us* au Studio Léonard-Beaulne de l'Université d'Ottawa, septembre 2006.
Marc Tellez (Cortès) et Megan Flynn (Malintzin).
Photo : Laura Astwood.



Le texte de *Nor The Cavaliers Who Come With Us* adapte des procédures de composition de mouvements scéniques apprises avec Richard Fowler. L'outil principal de l'acteur et du metteur en scène, suivant l'approche de ce dernier, est une série de séquences de mouvements chorégraphiés appelés «partition physique». Initialement créées par un seul acteur, les partitions physiques sont modifiées et développées au fil d'interactions avec le metteur en scène. Ultimement, des partitions individuelles sont jointes en vertu d'un processus que Fowler identifie à un montage. Cela peut mener à des changements substantiels dans leur forme et leur trajectoire puisque de nombreux mouvements sont retirés ou transformés afin de mieux servir la vision du metteur en scène. L'ensemble des partitions physiques combinées devient le corps principal du spectacle, une forme exécutée de manière précise à laquelle les acteurs peuvent se référer constamment. Pour créer le texte ci-dessus, j'ai repris l'idée du montage de différentes partitions physiques, apprise chez Fowler, que j'ai toutefois adaptée à un contexte différent. C'est dire que le savoir-faire artistique dont j'avais besoin pour produire un texte me venait de ce que j'avais appris en composant et en combinant les partitions physiques. Cette tradition particulière m'a permis de travailler non seulement avec le corps des acteurs, mais également avec le texte.

ÉLOGE DE LA JUSTESSE

La transposition du modèle que je viens d'exposer aux valeurs de la Grande Réforme ne va certes pas de soi. Elle peut se comprendre de la manière suivante : la Grande Réforme a conçu la pratique du théâtre en termes d'éléments à la fois distincts et reliés ; d'une part les actions individuelles de chaque interprète, de l'autre une circulation générale dans la conception d'ensemble de la mise en scène. Une telle vision évite le piège de concevoir les personnages comme des agents autonomes sur la scène, et de produire ainsi une représentation fragmentée, surdéterminant la cohérence de la mise en scène et conduisant à une expression monolithique. Si l'on cherche une méthode commune aux nombreuses démarches créatrices qui ont jalonné le XX^e siècle, il me semble qu'on peut la trouver dans la différenciation consciente des éléments spatiaux et dans le séquençage délibéré des éléments temporels, au sein d'une performance créée à la fois par les interprètes et le metteur en scène.

Au caractère abstrait et général de ces propositions, on peut opposer deux exemples déjà cités, ceux de Jerzy Grotowski et de Hong Junsheng, à l'origine d'innovations significatives – ou de ruptures radicales, selon le point de vue – dans leur discipline respective en ce qu'elles s'inscrivaient dans le cadre d'une tradition. Chacun a su différencier son travail de celui de ses prédécesseurs tout en continuant à travailler avec les outils développés par les générations précédentes. Dans le cas de Hong, ces outils étaient les *taolu*, les séquences de mouvements chorégraphiés transmises par dix-huit générations d'artistes martiaux. Pour Grotowski, c'était le processus mis en œuvre pour composer une suite d'actions physiques rigoureusement reproductibles, et la capacité de combiner ces suites d'actions inventées par les acteurs dans une écriture scénique métaphorique et fascinante.

Qu'ils soient martiaux ou théâtraux, tous ces outils visent la précision du geste (et du signe). J'entends par là qu'il y a une manière juste de les exécuter. Cette justesse est d'abord invisible pour l'élève, mais visible pour le maître. Grâce à un entraînement long et intensif, le premier acquiert la capacité de juger par lui-même si sa performance est juste ou non. Les exigences d'une tradition peuvent sembler oppressantes et prescriptives vues de l'extérieur ; on peut les percevoir de la même manière de l'intérieur. Toutefois, ce que la tradition permet d'acquérir, c'est l'indépendance et l'autoréflexion de même que l'aptitude à percevoir clairement ce qu'on fait. L'entraînement procure une boussole ou une sorte d'équerre artistique, si bien qu'à l'intérieur de son propre corps l'acteur est capable de différencier l'espace et de séquençer le temps pour produire la métaphore.

- BARBA, Eugenio (1995), *The Paper Canoe*, Londres, Routledge.
- GORDON WHITE, David (2009), *Sinister Yogis*, Chicago, University of Chicago Press.
- NORBU, Namkhai (1986), *The Crystal and the Way of Light*, Londres, Penguin.
- MROZ, Daniel (2010), *The Dancing Word*, Amsterdam, Rodopi.
- SCHINO, Mirella (2009), *Alchemists of the Stage. Theatre Laboratories in Europe*, trad. Paul Warrington, Wrocław, Icarus Publishing Enterprises.
- WOLFORD, Lisa et Richard SCHECHNER (2001), *The Grotowski Sourcebook*, New York, Routledge.
- YAO, Zhihua (2007), « Four-Dimensional Time in Dzogchen and Heidegger », *Philosophy East and West*, vol. 57, n° 4, Manoa, University of Hawai'i Press, p. 512-532.

Devenir petit : réinventer la tradition sur les scènes miniatures

Les traditions du théâtre miniature, longtemps cantonnées au royaume des amateurs, aux arts créés pour et par les enfants, aux festivals communautaires et au théâtre de rue et des places de village, ont aujourd'hui acquis une visibilité croissante sur les scènes contemporaines expérimentales, interdisciplinaires et d'avant-garde. Le castelet, comme on sait, a précédé l'invention du proscenium et, selon toutes apparences, il participera à sa transformation car il a beaucoup en commun avec des formes de spectacle intégrant les arts numériques.

L'intérêt contemporain pour la miniature se fonde en partie sur les possibilités dramatiques qu'offrent les nouvelles technologies et les arts médiatiques, mais aussi sur une renaissance des anciennes techniques de la marionnette, du masque et du théâtre d'objets, dans lesquels la tension entre taille miniature et taille humaine, modèle et original, objet inanimé et interprète animé, devient elle-même un levier dramaturgique, à la fois sujet et objet de la représentation. Là où le décor de théâtre attendu avait servi d'outil caractéristique pour imaginer le réel à échelle humaine, on voit maintenant de plus en plus souvent la représentation investir le champ du paysage miniature. Ce phénomène s'explique en partie par la fétichisation généralisée du gadget miniature, l'apparition récente de caméras et de lampes de petites tailles désormais disponibles, et l'existence de nouveaux espaces, non théâtraux à l'origine, convertis en lieux de spectacles ; mais il est aussi dû à une redécouverte de la théâtralité elle-même face à l'ubiquité de l'image numérique. Quels modes de significations apportons-nous donc à la création contemporaine quand nous y intégrons une forme traditionnelle – ou inversement ? Que l'on découvre la miniature dans les genres traditionnels du théâtre miniature, du théâtre de papier, du castelet

des marionnettes à main ou du théâtre d'ombres, ou encore dans les domaines plus troubles du dispositif scénique et du théâtre documentaire, il reste à examiner certaines questions relatives à l'expérience de la miniature. Quelles dynamiques de présence crée-t-on quand la représentation se déroule à petite échelle ? Quels changements de perception en découlent ? Et plus encore : qu'arrive-t-il lorsque des adultes jouent avec des jouets ?

PETITES ALLÉGORIES

Dans les trois dernières décennies, le champ du théâtre de marionnettes a gagné en importance et en complexité, jusqu'à devenir partie intégrante du milieu mondialisé des esthétiques contemporaines. L'art de la marionnette explore et accentue l'artificialité du spectacle, faisant de l'artifice un spectacle. On songe aux travaux de metteurs en scène tels que Kantor, Breuer, Lepage, Kentridge, Skipitares et Marleau, et à l'importance qu'ils accordent à la matérialité des corps comme à la plasticité de l'espace, même quand ils décident de porter à la scène un texte du répertoire. Parallèlement, la technique du papier mâché s'impose comme l'expression de la philosophie du *do-it-yourself*¹, utilisée par les altermondialistes et les militants du mouvement anti-austérité. À l'inverse, des artistes visuels contemporains comme Dan Graham, Laurie Simmons, Paul McCartney et Tony Oursler se tournent vers des formes de marionnettes technologiquement sophistiquées, associant sculpture et performance dans le temps, comme on a pu le voir dans le *Puppet Show*, une exposition itinérante conçue en 2008 par l'Institute of Contemporary Art de l'Université de Pennsylvanie. Cette exposition interrogeait la métaphore de la marionnette et sa fonction d'étrangeté, notamment à partir de l'usage qu'en font certains artistes contemporains (Schaffner, Kuoni, 2008). Les marionnettes se sont par ailleurs imposées à la télévision à la fois comme instrument de satire politique, de culture populaire, et comme moyen d'expression de la télévision elle-même. Les festivals de théâtre de marionnettes se sont multipliés, lancés aux États-Unis dans les années 1990 par quatre festivals internationaux financés par la Fondation Jim Henson, et par des programmes de formation professionnelle à l'Université du Connecticut, au California Arts Institute (CalArts), à l'Institut international de la marionnette de Charleville (France) et à l'Université du Québec à Montréal, sans compter les innombrables festivals de tailles et de fréquences variées, dont *Les Trois Jours de Casteliers* à Montréal, les dix festivals *Great Small Works International Toy Theater* à New York, le Festival des arts de la marionnette de Jonquière au Québec, et le *International Festival of Inanimated Objects* de Calgary en Alberta. Ces festivals de théâtre – et bien d'autres – célèbrent la continuité de traditions ayant précédé les théâtres naturalistes et réalistes qui continuent à dominer les scènes contemporaines.

1. En français, « faites-le vous-même » (note de la traductrice).

Le théâtre de marionnettes a occupé une place de choix au cœur de la culture populaire depuis les temps prémodernes. Les mouvements théâtraux et intellectuels d'avant-garde du XX^e siècle ont classé la marionnette dans la rubrique générale « théâtre d'objets ». S'appuyant sur un large éventail de genres populaires ou folkloriques, les créateurs du Bauhaus et de l'avant-garde russe se sont faits les hérauts de « l'esthétique mécanique » qui transformait l'architecture quotidienne et les objets courants en s'inspirant des plus récentes technologies de construction et des nouvelles esthétiques formelles. Les danses créées par Oskar Schlemmer dans les années 1920 utilisaient des masques abstraits et des costumes de formes géométriques portés par des danseurs qui évoluaient dans des espaces non narratifs, pendant que Paul Klee confectionnait des marionnettes à main à la fois humbles et saisissantes pour son jeune fils durant ses années d'enseignement au Bauhaus. À Paris, Georges Bataille et le Collège de sociologie qui regroupait écrivains, ethnologues et artistes associés au mouvement surréaliste, se livraient à des rites mortuaires, érotiques, fétichistes et festifs dans le but d'explorer le sacré et le profane modernes. Leurs travaux proposaient une nouvelle anthropologie du corps humain dans ses aspects matériels et sociaux fondamentaux, souvent à travers d'improbables juxtapositions de l'animé et de l'inanimé. Ces visions modernistes de formes traditionnelles prolongent l'histoire de la fascination que l'homme a toujours ressentie envers la machine conçue pour imiter sa physionomie et ses mouvements, comme l'atteste le développement, au XIX^e siècle, des jouets scientifiques, des horloges mécaniques et des automates exposés dans les cours européennes et les foires publiques. La simulation du corps humain et le transfert du mouvement sont des thèmes qui traversent les technologies de reproduction depuis l'humble marionnette à main jusqu'aux avatars numériques.

Dans le théâtre de marionnettes expérimental contemporain aux États-Unis, une génération d'artistes a découvert les plaisirs et les possibilités qu'offrait le vocabulaire théâtral en déployant la miniature comme procédé critique. On peut citer notamment Janie Geiser, Paul Zaloom, Dan Hurlin et Stuart Sherman, qui ont tous commencé leur carrière dans les espaces new-yorkais des années 1970 et 1980 consacrés à la danse moderne et au *performance art*. Zaloom est devenu le maître de la table pliante, l'utilisant comme dispositif pour délimiter ses représentations en solo de théâtre d'objets trouvés. Son *Theater of Trash* (« théâtre des ordures ») brocardait la culture de consommation américaine, les marchandises jouant elles-mêmes les rôles principaux. Sherman a travaillé avec un téléviseur, soit un cadre scénique de la taille d'une mallette dont il tirait un ensemble d'objets hétéroclites en les manipulant pour composer des récits abstraits conçus sur les liens mystérieux unissant les objets et leur signification. Geiser, artiste visuelle et réalisatrice, construisait d'étranges récits cinématographiques en employant le support artisanal de la marionnette traditionnelle (pantins délicatement sculptés, marionnettes à main et théâtres

miniatures sophistiqués) dans des spectacles qui exploitaient les jouets optiques mécaniques du XIX^e siècle mais se passaient souvent du texte.

Le théâtre miniature, représenté sur des tables et à l'intérieur de petits prosceniums, retrouve dans ces expérimentations une nouvelle vie tout en conservant l'ancien pouvoir d'exprimer de grandes idées à petite échelle. La technique du théâtre miniature ou du théâtre de papier éclaire ce pouvoir que possède la miniature de construire une forme de présence concentrée. Le théâtre de papier est issu à parts égales des histoires modernes de l'image imprimée et du divertissement de salon. Il déploie un mode de narration allégorique qui, selon Walter Benjamin, fait toujours référence à un récit historique plus large en dehors du cadre scénique. « Le mode d'expression allégorique est né d'une étrange combinaison entre nature et histoire² » (Benjamin, 1977 : 167), écrit Benjamin dans son étude sur le drame baroque allemand. Les allégories apparaissent davantage comme des tableaux « baroques et séculaires de l'histoire comme Passion du monde » (Benjamin, 1977 : 166). Par contraste, Benjamin associe le symbole à quelque chose de fixe, comme la sculpture, qui devient le double immédiat et matériel du dieu, du saint ou du personnage. Nous avons au contraire l'habitude d'associer ces derniers aux pantins, marionnettes, poupées, mannequins ou autres figures animées par des acteurs humains.

Il en va autrement pour le proscenium miniature du théâtre de papier disposé sur table. Selon Benjamin, les praticiens du théâtre de papier travaillaient moins à l'enseignement de la figure symbolique qu'à celle de l'allégorie, car leur tâche était d'animer tout l'univers scénique, de montrer du doigt le petit proscenium, de faire glisser les figurines plates qui entrent et sortent de scène, tout en racontant comment l'image se construit à l'intérieur du cadre, à la manière des enfants. Selon Benjamin, ces derniers « se forment leur propre univers d'objets, un petit monde à l'intérieur du grand [...] rempli des objets les plus divers qui retiennent leur attention, [en particulier] les déchets et résidus du bâtiment, du jardinage, du bricolage, de la couture ou de la menuiserie ». (Benjamin, cité par Zipes, 2003 : 9) Le théâtre de papier combine ces qualités enfantines au bricolage improvisé avec l'histoire des jouets, livres et objets destinés spécialement aux enfants, puisqu'il tire une partie de ses origines de l'imprimerie commerciale et se montre particulièrement apte à exprimer de grandes idées dans le cadre restreint du petit proscenium.

JOUER AVEC DES JOUETS

Théâtre à deux dimensions, utilisant tirettes, panneaux coulissants, effets de lumière et planches de carton et de papier, le théâtre de papier à son apogée permettait aux amateurs de tous âges de représenter des pièces de théâtre en utilisant des personnages et des décors découpés

2. Citations traduites de l'anglais par M. Chénétier-Alev (NDLR).

dans des planches imprimées, parfois sur les deux faces pour produire des effets spéciaux élémentaires, pré-cinématographiques. Il a été ressuscité par des artistes contemporains comme ceux déjà mentionnés, ainsi que par une communauté d'adeptes et de passionnés présents dans des festivals entièrement dédiés au sous-genre du théâtre de papier, en particulier en Allemagne, au Danemark, en France et aux États-Unis (Brooklyn, Minneapolis, Los Angeles). Cette forme apparaît comme un avatar du petit écran vidéo, à l'intérieur du cadre plus large du proscenium – c'est le modèle désormais familier de la petite boîte dans la grande.

Great Small Works, un collectif théâtral établi à New York que j'ai cofondé, a commencé à créer des spectacles miniatures sur table il y a plus de vingt ans³. Sa première création était *The Toy Theater of Terror As Usual*, un spectacle (en tournée depuis) composé de brefs épisodes qui commentent les nouvelles du jour tout en explorant le paradoxe de Kleist: les objets inanimés, dépourvus de conscience, sont une voie privilégiée pour accéder à la présence ou à la grâce sur scène (Kleist, 1990). Nous les avons utilisés en partie par nécessité: les membres du collectif Great Small Works étaient des citoyens vivant dans de petits appartements, disposant de modestes espaces d'atelier et de petits véhicules pour les faire circuler. Ils avaient été formés en tant que praticiens dans les manifestations à grande échelle du Bread and Puppet Theater au Vermont, ainsi que sur les scènes expérimentales du centre-ville de Manhattan. La compagnie a trouvé son matériau documentaire – littéralement, les personnages et les décors de papier – en ratissant les bacs de recyclage et en puisant dans d'autres archives urbaines. Les résultats – des productions de *Hamlet* et de *Faust* pour théâtre de papier, le *Toy Theater of Terror As Usual*, ainsi que des adaptations de textes de Calvino, de Sebald et des journaux de Brecht – furent présentés dans des lofts, des salons et sur des scènes de cabaret où un proscenium complet, avec décors et personnages, pouvait être monté rapidement avec des rallonges pour produire des éclairages d'intensité variable déjà encastrés dans la structure. Quant à la présence, la scène miniature avait pour objectif de libérer les interprètes, eux qui étaient d'abord des dessinateurs, des constructeurs, des créateurs ou des adaptateurs, et non des acteurs. Elle leur permettait de se concentrer sur les manipulations plutôt que sur la construction d'un personnage et sur l'expressivité virtuose qu'on attend en général d'un acteur⁴.

Le paradoxe kleistien est devenu étonnamment concret quand nous avons créé et présenté nos spectacles en utilisant des techniques explicitement démodées dans un contexte contemporain: l'objet inanimé a beaucoup à nous apprendre sur la vitalité des spectacles et sur la présence scénique. Cela est sans doute lié au fait que la présence de l'opérateur ou du manipulateur est à

3. Le collectif de Great Small Works, fondé en 1995, est composé de John Bell, Trudi Cohen, Stephen Kaplin, Jenny Romaine, Roberto Rossi et Mark Sussman. Voir www.greatsmallworks.org.

4. Les membres de la compagnie étaient peu au fait de l'existence d'une sous-culture florissante du théâtre de papier, principalement européenne, sans même parler de toute une tradition de récits épiques transmis sur le mode des chansons-théâtre de rue, connue sous le nom de *cantastoria* en Italie, *Bänkelsang* en Allemagne, et *Wayang babar* en Indonésie. Voir Victor H. Mair (1988).

la fois niée et augmentée par le transfert d'attention nécessaire pour 1) faire jouer la marionnette ou l'objet comme on le souhaite; 2) attirer l'attention du public vers cet objet, à distance de l'interprète vivant, même si celui-ci parle, chante, grimace ou fait preuve de virtuosité dans son travail de manipulation; 3) enfin, favoriser la «suspension du doute», autrement dit – en ce qui concerne le théâtre de marionnettes – produire une fiction grâce au seul geste concret du marionnettiste. Si tout se déroule bien, le public parvient à y croire entièrement et même à attribuer des propriétés magiques aux procédés. Dans le théâtre d'objets, la croyance et l'artifice, le vrai et le faux, le réel et la magie ne s'opposent jamais. Le spectateur, comme l'explique Roland Barthes dans une analyse célèbre sur l'art du catch, «ne souhaite pas la souffrance réelle du combattant, il goûte seulement la perfection d'une iconographie.» (Barthes, 1975: 7) C'est ce qu'incarne le théâtre de marionnettes.

La «perfection d'une iconographie» rappelle, dans le courant de l'art vivant, l'arrêt sur image du tableau moderniste. Suivant les exemples de Benjamin, d'Eisenstein, de l'artiste du photomontage John Heartfield et d'autres encore, le créateur du théâtre miniature contemporain pratique un art du montage *low-tech*. On pourrait aussi citer les films réalisés par Lewis Klahr faits de patients collages d'images découpées, de même que les œuvres d'animation de William Kentridge. Celui-ci trace des dessins au fusain sur papier et crée des formes narratives qui passent d'un état à un autre, suivant la description que fait Hans-Thies Lehmann de la progression narrative dans le théâtre postdramatique:

As is well known it is generally painters who speak of states, the states of images in the process of creation, states in which the dynamics of image creation are crystallizing and in which the process of the painting that has become invisible to the viewer is being stored. Effectively, the category appropriate to the new [post-dramatic] theatre is not action but states. (Lehmann, 2006: 68)

La scène du théâtre miniature recourt à la succession épique des tableaux. L'accent placé sur la présence de l'inanimé dans le spectacle – qu'il s'agisse de marionnettes, de scènes miniatures, de théâtre d'objets sur table ou de mannequins – rappelle la catégorie du postdramatique définie par Lehmann. Ce dernier mentionne à peine le théâtre de marionnettes dans ses analyses. Et pourtant, la comparaison s'impose, notamment dans l'étude qu'il propose de l'œuvre de Tadeusz Kantor, qui présente une forme théâtrale issue des *happening* et des arts plastiques, dans laquelle «[the] dramatic disappears in favour of moving images through repetitive rhythms, tableau-like arrangements and a certain de-realization of the figures, who by means of their jerky movements resemble mannequins». (Lehmann, 2006: 72) Les acteurs, le langage, la mémoire et l'histoire sont bien là sur la scène, mais Kantor, ajoute Lehmann, «[valorize[s]] the objects and materials of the scenic action.... The vulnerable human players become part of the whole

structure of the stage, the damaged objects being their companions. [...] an effect enabled by the postdramatic gesture.» (73) En termes de dynamique de présence, les propos de Lehmann pourraient aussi bien s'appliquer au théâtre miniature qui attribue à l'artiste la fonction de soutien, de manipulateur, de narrateur et d'animateur des tableaux scéniques.

Traditionnellement, le théâtre de papier anglais – qui a connu une grande popularité comme divertissement d'amateur, créé et interprété dans les maisons des classes moyennes et ouvrières, entre 1811 et 1830 – était une forme de spectacle à deux dimensions (Armstrong, 1985 : 121-122). Vendus dans les boutiques spécialisées dans les livres, les cartes géographiques et les gravures, les théâtres de papier furent d'abord des planches imprimées, des tableaux de personnages, de décors et d'éléments scéniques auxquels s'ajoutèrent, plus tard, des adaptations de textes pour jouer des pièces à la maison. Les historiens font deux hypothèses. La première postule que ces planches furent d'abord vendues comme de simples souvenirs des représentations de « vrais » spectacles, créés sur les scènes officielles du théâtre pour adulte – des souvenirs reproduits en deux dimensions et à échelle réduite, pour être emportés à la maison. La deuxième affirme qu'elles proviennent d'un marché déjà existant de journaux à grand format et d'œuvres produites par « divers imprimeurs, cartographes, papetiers, fabricants de mappemondes, et propriétaires de librairies de prêt qui ont joué un rôle dans le développement d'un lucratif marché pour la jeunesse. » (Armstrong, 1985 : 129)

La distinction proposée par les chercheurs est utile. Car au moment où les praticiens, les enseignants et les théoriciens du théâtre d'objets contemporain abordent la question de la présence scénique, un autre débat surgit : l'autorité de l'image appartient-elle au monde tridimensionnel des productions de taille humaine, adroitement copiées par des aquarellistes dont les images, propagées par la magie de la lithographie, faisaient entrer les mélodrames du West End dans les salons des familles bourgeoises ? Ou n'émerge-t-elle pas plutôt des planches imprimées représentant personnages, décors et éléments scéniques prêts pour l'assemblage, le coloriage personnalisé et l'animation ? Dans ce dernier cas, comment expliquer ce transfert de la « présence scénique » à partir de la page imprimée ? La réponse peut venir d'une considération plus générale sur le monde des jouets que l'on doit au regard aiguisé de Walter Benjamin. Celui-ci avait remarqué la relation spécifique qui existe entre les jouets en tant que catégorie particulière de marchandises et le jeu comme pratique formatrice pour les enfants. Ce n'est pas dans le jouet que réside le jeu mais dans le fait de jouer – en improvisant et en imitant, non en reproduisant le monde adulte, comme le prétendent certains historiens du théâtre – dans l'exécution même des tâches où le jouet devient un accessoire nécessaire. (Benjamin, 1999 : 115-116)

On doit à Benjamin une vaste réflexion sur les jouets et un essai sur la politique des théâtres pour enfants dans les années 1928-1929. Il était alors au sommet de sa brève carrière d'intellectuel public en Allemagne alors qu'il publiait ses fameuses *Denkbild* (ou « images de pensée ») dans divers magazines et journaux en même temps qu'il faisait des conférences à la radio sur divers sujets. Dans ces écrits sur les jouets et le théâtre destiné aux enfants des classes ouvrières, Benjamin insiste sur l'altérité radicale de l'univers enfantin : « Encerclés par un monde de géants les enfants recourent au jeu pour créer un monde à leur taille [...] Mais l'adulte, menacé par le monde réel et sans possibilité de le fuir, en éloigne la morsure en jouant avec son image réduite. » Benjamin rend ici compte de l'intérêt croissant porté par les adultes « aux jeux et aux livres d'enfants depuis la fin de la guerre. » (Benjamin, 1999 : 100-101) Non pas que l'adulte régresse au stade de l'enfance, mais il cherche à alléger une vie devenue insupportable. Ces propos datent de 1928, dix ans après la Première Guerre mondiale, et alors que la Seconde ne se profile pas encore tout à fait à l'horizon.

L'univers ludique de l'enfant pourrait alors être lui-même un espace d'évasion créé par les adultes, pour les adultes. Pensons aux témoignages de personnalités célèbres attestant l'importance du théâtre de papier anglais dans leur enfance : Laurence Olivier, Robert Louis Stevenson, Gilbert Keith Chesterton, Winston Churchill, Charles Dickens, John Boynton Priestly ; tous jouèrent dans leur enfance des mélodrames de théâtres miniatures qui ont ainsi façonné leur identité de classe et leur allégeance à la nation. « Leurs jouets ne peuvent témoigner d'aucune existence propre, séparée de la leur », écrit Benjamin, « mais établissent un silencieux et significatif dialogue entre eux et leur nation. » (Benjamin, 1999 : 116) Les habitudes adultes sont essayées dans les jeux d'enfants, pour voir « si la taille convient » ; de là le sérieux de ces jeux, incarné par un désir de jouer à nouveau, notamment dans les moments de crise du monde adulte.

DE LA SCÈNE MINIATURE À L'ÉCRAN, ET VICE VERSA

À une époque où le domaine de la miniature est de plus en plus investi par la technologie et où la magie théâtrale devient rapidement invisible, transportable et bon marché, on observe une convergence entre l'ultra low-tech et la miniature high-tech. On revient à des traditions de théâtre miniature en y ajoutant la présence de l'écran. Les créations récentes de Rimini Protokoll (et du metteur en scène Stefan Kaegi), et de la compagnie néerlandaise Hotel Modern, proposent deux approches de cette réinvention.

Rimini Protokoll, une compagnie suisse-allemande de trois membres fondée en 2000, a inventé un « théâtre de spécialistes », participant ainsi à un courant actuel du théâtre allemand qui explore

Hotel Modern, *The Great War*
(créé/performé by Herman
Helle, Pauline Kalker, Arlène
Hoornweg, 2001).
Photo : Joost van den Broek



Rimini Protokoll, *Mnemopark:*
A Model Train World,
(mis en scène par Stefan Kaegi, 2007).
Photo : Lex Vögtli

de nouvelles dimensions du naturalisme. Leur travail ne se caractérise pas par la spécificité des lieux, mais plutôt par les qualités des personnes, car il fait appel à des interprètes non professionnels, experts dans divers domaines, qui ont quelque chose à dire au public. Stefan Kaegi façonne les savoirs particuliers de la communauté en matériau théâtral, employant les talents de ce qu'il appelle des « spécialistes de la vie quotidienne ». Dans le cas de *Mnemopark*, création présentée au Festival TransAmériques de Montréal en 2007, les interprètes sont des passionnés de trains miniatures – des « retraités suisses amoureux des trains modèles réduits », selon le programme. Une actrice professionnelle remplit la fonction de MC (maître de cérémonie).

Un portrait extraordinaire de la Suisse moderne se dégage de ce spectacle qui se déroule sur et autour d'un grand circuit ferroviaire en modèle réduit serpentant autour de la scène de la Cinquième salle de la Place des Arts. Fixée au sommet d'une locomotive miniature, une caméra vidéo sans fil transmet ce que voit l'œil du train à un appareil qui le projette sur un grand écran placé au fond de la scène. Pendant que le paysage de la maquette défile, les interprètes racontent l'histoire de leur enfance en Suisse, dressant un portrait de la nation à partir de souvenirs et de fragments, y compris des *flashbacks* personnels pour lesquels chaque interprète, tour à tour, se place devant un écran vert situé en toile de fond sur un côté de la scène. Une seconde caméra se charge de fondre cette image vivante dans le paysage-mémoire en miniature. Un homme saute dans un avion et s'envole dans le ciel; un autre chevauche un wagon de train. Dans ces moments de clivages narratifs, des scènes simultanées coexistent; l'espace vide de l'écran vert est un pur artifice cinématographique; le circuit de train est du théâtre miniature en trois dimensions. Ces éléments fusionnent en temps réel grâce au procédé de fondu de la vidéo qui mêle la chorégraphie un peu rudimentaire des interprètes, inspirée par leurs tâches, à l'arrière-plan complexe du paysage qui défile. Un autre lieu et un autre temps sont évoqués – mais la présence ici est bien difficile à saisir. Comme dans le théâtre classique des marionnettes *bunraku*, la division des fonctions a fait éclater la présence du personnage. La musique, le langage, le mouvement et l'expression des émotions existent séparément, et ne se trouvent à nouveau réunis devant nos yeux que dans le mélange de tâches basées sur des objets⁵.

Une Suisse mythique surgit ici exhibant la beauté propre et sans vie du paysage miniature, une Suisse complète avec ses montagnes enneigées, ses vaches heureuses, ses collines ondoyantes et vertes et ses villages pittoresques. Les interprètes, à la fois sobres conteurs et voyageurs vertigineux (dans le temps), plongeant dans l'action via le procédé de l'écran vert, laissent ainsi suggérer que les Suisses habitent une sorte de pays imaginaire modèle, préservé dans son état d'avant-guerre. Le plaisir que prend le public à leur jeu sérieux atteint un sommet quand, après la chute du rideau, il est invité sur scène à observer les aiguillages, les rails, les cloches et les sifflets en compagnie des artistes devenus dans l'intervalle du spectacle de nouveaux amis.

5. Ici, la technique du proscenium est remplacée par celle du studio de cinéma, avec la caméra en direct, l'écran et le projecteur, sans parler de la bande-son fournie par le bruiteur avec sa table de mixage en scène.

Dans *The Great War*, de la compagnie néerlandaise Hotel Modern, une dramaturgie largement muette construit des scènes de la Première Guerre mondiale en adoptant le point de vue de petites caméras fixées sur et autour de paysages miniatures, parfois aussi placées sur des rails en modèle réduit. La caméra suit les pas chancelants d'un soldat sur le champ de bataille, d'abord sous le bombardement, puis émergeant dans un paysage ravagé par les flammes, la fumée et jonché de cadavres. En tant que spectateurs, nous nous concentrons sur la construction de ces scènes, notre attention passe des tables élaborées – recouvertes de terre, de torches et de compresseurs d'air utilisés pour produire le feu et les explosions d'obus –, à l'écran placé au-dessus d'elles. Ceux qui manipulent les objets ne nous racontent pas d'histoire. Ils se concentrent sur les tâches qu'ils accomplissent manuellement pour réussir la chorégraphie complexe des objets, des caméras et des effets spéciaux. Mais ce n'est là qu'une façon de décrire leur travail. Une autre serait de dire qu'ils simulent la guerre, en miniature, puis la font éclater aux proportions gigantesques du cinéma. Comme des pilotes et des généraux jouant avec des simulacres dans un abri bien protégé, ils tuent par téléguidage.

S'inspirant des traditions plus anciennes de la marionnette et du théâtre d'objets, les productions d'Hotel Modern, tout comme celles de Rimini Protokoll, attirent notre attention sur les structures dramaturgiques employées. Mises en scène et manipulées en calquant le mode de jeu de l'enfant, ces performances pour maquettes, alliant le documentaire et l'imaginaire, redonnent vie à des événements historiques sous les yeux des spectateurs.

Le caractère central du modèle donne le sentiment tangible de contrôle présent chez l'enfant et démontre le pouvoir, temporaire ou imaginé, exercé sur des événements dramatiques concrets. La capacité d'inverser la perte de contrôle vécue dans la vie moderne peut faire partie de ce qui est en jeu dans ce nouveau modèle théâtral redécouvrant l'art miniature au carrefour du jeu chez l'adulte et l'enfant, ainsi que de la marionnette traditionnelle et des captures d'images et projections cinématiques en temps réel. Dans *The Great War* et *Mnemopark*, l'image vidéo est complétée par le travail captivant des performeurs qui animent les maquettes et jouent avec les personnages miniatures ; des processus qui sont, dans la plupart des expériences cinématiques, laissés dans l'ombre.

Dans l'esprit des traditions de la miniature et du théâtre d'objets, ces deux spectacles mettent en évidence les procédés dramaturgiques développées à partir de ces formes anciennes. Le spectateur ne peut résister à la fascination qu'exerce sur lui une telle chorégraphie d'images mise au service de l'histoire racontée. *The Great War* et *Mnemopark* illustrent de manière éloquente la manière dont les scènes miniatures s'adaptent par ailleurs à un environnement théâtral de plus en plus technologique. Celles-ci donnent accès au plaisir de la présence scénique en l'allégeant du poids de l'histoire et en donnant à voir un monde en train de se faire et se défaire.

(Traduit de l'anglais par Marion Chénétier-Alev)

ARMSTRONG, Gordon S. (1985), « Art, Folly, and the Bright Eyes of Children: the Origins of Regency Toy Theatre Reevaluated », *Theatre Survey*, vol. 26, n° 2 (novembre), p. 121-142.

BARTHES, Roland (1975), *Mythologies*, Paris, Seuil.

BENJAMIN, Walter (1999), « Program for a Proletarian Children's Theater », « On the Mimetic Faculty », « The Cultural History of Toys » et « Old Toys », dans Howard Eiland, Michael William Jennings et Gary Smith (éd.), *Selected Writings Vol. 2, 1927-1934*, Cambridge, MA, Belknap Press, Harvard University Press.

BENJAMIN, Walter (1977), *The Origin of German Tragic Drama*, trad. John Osborne, Londres, NLB.

KLEIST, Heinrich von (1990), « On the Marionette Theater », trad. Roman Paska, dans Michel Feher (éd.), *Fragments for a History of the Human Body, Part I*, New York, Zone, p. 415-421.

LEHMANN, Hans-Thies (2006), *Post-Dramatic Theatre*, trad. Karen Jürs-Mundy, Londres, Routledge.

MAIR, Victor H. (1988), *Painting and Performance: Chinese Picture Recitation and Its Indian Genesis*, Honolulu, University of Hawaii Press.

SCHAFFNER, Ingrid et Caren KUONI (dir.) (2008), *The Puppet Show* [catalogue d'exposition], Philadelphie, University of Pennsylvania.

ZIPES, Jack (2003), « Political Children's Theater in the Age of Globalisation », *Theater*, vol. 33, n° 2 (été), p. 3-25.



DOCUMENTS

« La tradition n'est pas un système fixe. »

Entretien avec Gennadi Bogdanov

Robert Reid – Dans nos discussions, nous avons tenté de faire la différence entre des traditions possédant des formes de jeu très spécifiques (comme l'opéra chinois et la *commedia dell'arte*) et des traditions comme celles de Stanislavski ou de Meyerhold, dont certains disent qu'elles se résument davantage à des idées, à une pensée du théâtre qu'à une tradition.

Gennadi Bogdanov – Le mot tradition sous-entend une formation, une éducation de l'acteur. Quand on parle de Stanislavski ou de Meyerhold, il faut savoir qu'ils avaient tous les deux une méthode de préparation des acteurs. Stanislavski a essayé de créer un système avec des règles particulières et une base sur laquelle l'acteur pouvait s'appuyer. Ce fut la même chose pour Meyerhold : il a créé sa méthode qu'on appelle aujourd'hui « la biomécanique théâtrale » afin de faciliter le processus de création de l'acteur. Tout système doit offrir une base de connaissance et devenir un appui dans le travail. Et toute base implique un processus de formation spécifique. Il faut apprendre avant de pouvoir agir ; il faut apprendre une technique, une manière de faire. Avec la tradition, on répète un processus de formation. L'acteur s'appuie ensuite sur ce processus dans son travail et cela lui donne la possibilité de créer des actions théâtrales qui ont un sens, parce qu'elles sont construites selon une certaine méthode. J'apporte ici une précision. Qu'est-ce que je développe quand je m'appuie sur ces systèmes de formation ? Mon travail d'acteur bien sûr, que j'essaie de perfectionner ; mais en essayant de me développer, je fais aussi progresser cette base de formation. Je prends un système, je l'applique à mon processus de création, et en travaillant je mets en valeur certains aspects qui contribuent à l'évolution de ce système.

R.R. – Certains considèrent que l'Opéra chinois, le kathakali ou la *commedia dell'arte* sont des styles de jeu et non pas des traditions théâtrales.

G.B. – Ils font la même erreur en parlant de la biomécanique de Meyerhold quand ils disent que ce n'est qu'un style de jeu ou que telle pièce est «dans le style de la biomécanique de Meyerhold». Cela vient du fait que la biomécanique est une forme très visible avec une présence scénique forte. C'est un peu la même chose pour d'autres pratiques ou traditions théâtrales. Mais on ne peut pas dire que la biomécanique existe indépendamment des autres méthodes et des autres systèmes. Si l'on considère un peu l'histoire, on voit bien que plusieurs cultures et tendances théâtrales ont influencé la création de cette méthode.

R.R. – On peut dire que la création de la biomécanique marque, dans l'histoire du théâtre occidental, un point où se croisent plusieurs pratiques et approches du théâtre. Nous savons que Meyerhold a étudié pendant plusieurs années la *commedia dell'arte*, le kabuki, le mélodrame, le cirque et d'autres pratiques scéniques. La biomécanique n'est pas simplement une série de formes (les études), mais bien une pensée théâtrale qui s'incarne dans ces formes.

G.B. – Oui. Je peux décider d'utiliser une forme provenant d'une autre tradition, mais elle ne restera qu'une forme. Je ne pourrai pas y fonder mon travail d'acteur. Par exemple, j'assiste à un spectacle de *commedia dell'arte* ou d'Opéra chinois, et je me dis que je peux en reproduire quelques éléments dans mon travail. Mais ce ne sera qu'une tentative de reproduire une forme et un style. Je pourrai commenter mon propre jeu en disant que j'ai construit une scène dans ce style; dans les faits, je n'aurai jamais plongé profondément dans ce système. J'aurai peut-être suivi quelques cours, mais ce ne sera pas la base de ma formation théâtrale. Par contre, en ce qui concerne le système de Stanislavski, je peux dire que cela a été la base de ma formation quand j'étais étudiant, comme l'a été plus tard la méthode de Meyerhold qui est devenue pour moi une base très solide pour la formation de l'acteur.

R.R. – À quel moment peut-il y avoir un dialogue entre deux traditions, deux systèmes? Entre votre pratique et l'Opéra chinois par exemple? À votre avis, faut-il un contexte particulier pour qu'un dialogue puisse s'établir entre deux systèmes?

G.B. – Il est nécessaire d'établir le point de vue à partir duquel un échange peut avoir lieu. Par exemple, je peux emprunter quelque chose à l'Opéra chinois en tant que metteur en scène. Comme comédien je peux aussi emprunter quelque chose de la méthode d'entraînement et de la préparation de l'acteur propre à cette forme de théâtre. Ou encore, en tant que pédagogue, je peux emprunter des exercices pour aider l'acteur. C'est une opération difficile, mais je crois que c'est possible.

R.R. – Croyez-vous qu'un tel dialogue soit possible pour un acteur qui n'a que vingt ans et qui débute sa formation?

G.B. – Voilà une question complexe. Un jeune comédien n'est pas encore en mesure de profiter d'un tel échange pour son travail. Il a besoin avant tout d'une base. Par exemple, un jeune acteur peut apprendre à sauter sur une chaise, par-dessus une table, mais il ne comprendra pas toujours comment cela est relié à la création d'un personnage ou au travail imaginaire de l'acteur. C'est là que peuvent surgir des obstacles et des nœuds pour l'étudiant, car il lui manque des données de base qui pourraient lui permettre de faire des liens. Il lui manque peut-être aussi une culture générale, une connaissance de la peinture, de l'histoire, de la pratique théâtrale. Qui sait, ce comédien n'est peut-être jamais encore monté sur scène. Il en est peut-être à jouer son premier spectacle sans être très sûr de lui. Il faut aussi une certaine expérience de la scène et de la vie, sinon qu'est-ce qui naîtra de son imagination? Face à une situation, il est possible qu'un jeune acteur ne puisse envisager qu'une seule réaction. Dix ans plus tard, il en imaginera plusieurs. Un acteur qui a une bonne base et une certaine expérience de vie aborde son travail avec plus de confiance.

Photo : Robert Reid



TRADITION ET FORMATION

R.R. – Votre métier vous amène un peu partout à travers le monde, et vous rencontrez souvent des comédiens qui ont reçus des formations éclectiques et qui empruntent à plusieurs méthodes (Grotowski, Laban, Decroux, Mikhaïl Tchekhov, Feldenkrais, etc.). Est-ce, selon vous, un bon modèle de formation?

G.B. – Plusieurs d'entre eux n'ont aucune base. Une personne qui vient étudier avec moi pour la première fois sans avoir reçu une formation de base a beaucoup de mal à comprendre la biomécanique. Premièrement, elle n'est pas en mesure de faire des liens entre l'entraînement, les formes de la biomécanique et une situation théâtrale, dans le sens du contexte de création propre au théâtre. Cette personne reçoit une formation très spécifique pendant son entraînement, mais dans quel but, en poursuivant quel objectif? Le fait est qu'elle ne sait pas ce qu'est une situation théâtrale ou n'a pas de point de vue théâtral. Un point de vue théâtral, c'est ce qui me permet de dire: « Bon, je prends ce que je reçois dans cet entraînement et je sais comment je vais en faire usage dans mon jeu ». Sans cette perspective, ce point de vue théâtral, il est très difficile de comprendre la biomécanique et de percevoir non seulement sa pertinence mais aussi celle de tout autre système ou tradition théâtrale.

R.R. – Vous dites souvent que les musiciens qui participent à vos ateliers comprennent mieux certains aspects de la biomécanique, parce qu'ils sont habitués à mettre leurs émotions dans une forme. Tandis que les jeunes comédiens veulent avant tout s'exprimer, au point qu'ils en oublient l'idée même de la forme.

G.B. – La question qu'on doit toujours poser à un jeune acteur est: Qu'est-ce qu'on t'a appris? Cette question en amène d'autres: Où as-tu étudié? Quel a été ton processus d'apprentissage? Plusieurs répondent en disant que leurs professeurs les ont incités à être « libres » dans leur travail d'acteur. Mais qu'est-ce que la liberté d'action ou encore la liberté du comédien? Les étudiants aiment à me rappeler que leur professeur leur a dit: « Sois libre, ne pense à rien, vas-y, ça va marcher comme ça, ce sera bien, détends-toi ». Cette approche est très loin du théâtre; elle ne répond pas en tous cas à l'exigence d'une méthode d'enseignement. Elle ne permet pas de créer des liens entre les divers aspects de la fabrication du théâtre. Elle ne mise que sur une certaine expressivité. Pour enseigner le jeu, il faut être en mesure de comprendre l'ensemble de l'acte théâtral et se demander de quelle façon on s'y inscrit.

R.R. – Pourrait-on dire que ceux qui forment les acteurs de cette façon développent l'imagination de l'acteur, mais ne lui donnent pas une technique, une méthode avec laquelle il peut créer quelque chose au théâtre?

G.B. – C'est exactement cela. L'imagination ne marche pas toute seule, puisque tout est lié au théâtre. L'imagination du comédien doit s'inscrire dans le système, elle doit fonctionner d'une certaine manière à l'intérieur de la méthode. À quel moment dois-je l'utiliser, la solliciter quand je construis une action théâtrale? Quel est le lien entre mon imagination et la forme que j'utilise? Au théâtre, les instruments du comédien, son corps, sa voix, son intellect, sa sensibilité, sont tous liés entre eux et organisés autour d'un système théâtral, quel qu'il soit. Comment dois-je utiliser mon corps? Je m'en sers pour diriger l'acte théâtral «dans une certaine direction», c'est-à-dire que, pour répondre à certaines demandes artistiques, à des tâches reliées à l'acte de création, je dois être en mesure d'orienter mon imagination. Je dois pouvoir la contrôler pour qu'elle puisse servir un propos. Il ne sert à rien d'imaginer, comme ça, dans le vide. Des gens disent: «Allez! Allez! Improvise, improvise!» Mais dans quel but? Sur quel thème? Dans quelle situation? Tout est relié et doit être très structuré à l'intérieur d'un système théâtral. Les questions «qu'est-ce que je fais?» et «comment je le fais?» sont essentielles. Sans cela, il n'y a pas de théâtre.

R.R. – Pourrait-on dire qu'une tradition est comme un cadre qui doit contenir et organiser l'expressivité de l'acteur?

G.B. – Oui, tout doit être organisé. Par exemple, Meyerhold a été formé chez Nemirovich-Danchenko, à l'école philharmonique. Il y avait là un système stable de formation de l'acteur, donc une tradition. Pourquoi dit-on une «école»? Parce que l'on sous-entend qu'il y a une tradition. S'il n'y a pas de tradition, il n'y a pas d'école.

Photo : Robert Reid



LA TRADITION EN PÉRIL

R.R. – Comment voyez-vous l'entraînement de l'acteur aujourd'hui? Diriez-vous que cette idée de la tradition, qui implique une continuité dans un système, risque de disparaître?

G.B. – Tout dépend de ceux qui protègent cette tradition. Sur Internet, on trouve beaucoup d'informations sur la biomécanique. Mais celles-ci ne témoignent pas de la tradition. Celle-ci n'existe que lorsque l'on sait d'où viennent les choses, comment la tradition s'est développée, et quels objectifs artistiques étaient visés. La formation d'une tradition n'est pas une chose spontanée et pour prendre appui sur une telle pratique on doit avoir fait l'expérience du processus de formation, et l'on doit souhaiter être à la hauteur de cette tradition au sein de sa pratique artistique. Les gens qui nagent à la surface des choses minent et discréditent la tradition.

R.R. – En Amérique, il arrive parfois que la formation de l'acteur soit enseignée sous la forme d'un « buffet » où l'on propose aux étudiants tout un éventail de méthodes et de pratiques. Un tel patchwork de formations permet-il d'accéder à une tradition?

G.B. – L'une des raisons pour lesquelles nous avons ce buffet, comme vous dites, est que l'on tente d'adapter la situation théâtrale (le contexte de création propre au théâtre) aux contextes de vie des étudiants. De plus, on encourage la détente au détriment de l'effort. On dit à l'acteur : « Si tu ne veux pas tomber par terre ou faire une culbute, ne le fais pas, ce n'est pas grave; si tu ne peux pas te pencher, ce n'est pas grave non plus, ne le fais pas ». En général, on travaille selon la technique de Mikhaïl Tchekhov, mais on ne va pas jusqu'au bout. On passe ensuite à Stanislavski, et c'est la même chose. Dire le texte d'une belle manière ne suffit pas, il faut travailler aussi le personnage. Dois-je ajouter qu'en biomécanique il faut beaucoup travailler; c'est la seule manière d'arriver à des résultats. Il y a des choses qu'on ne peut comprendre sans les faire. La biomécanique ne s'adapte pas aux désirs et aux besoins de chacun. Il y a certaines règles à respecter. Après, c'est à l'acteur de décider comment faire les choses. Trop souvent on met la table pour le buffet, un petit peu de ceci, un petit peu de cela, et l'on constate que le jeu devient flou, que les idées fortes n'arrivent pas à s'imposer. La question fondamentale est alors de savoir à partir de quel système chacun arrive à comprendre le théâtre.

R.R. – Un acteur doit décider quel élément de quel système l'aide à mieux comprendre le théâtre?

G.B. – Oui, et il faut aider l'acteur à choisir. Pour être en mesure de comprendre la différence entre Stanislavski et Grotowski, il doit connaître l'histoire, savoir qui étaient Stanislavski et

Grotowski, ce qu'il y avait chez l'un et chez l'autre; enfin, à partir de quelle pratique ou tradition chacun a conçu son système. Un vrai système ne se résume pas à des visions, des points de vue sur le théâtre. Encore moins à de simples exercices.

R.R. – Pourrait-on dire qu'une tradition est la condensation d'une pensée théâtrale au sein d'une méthode qui doit aider un acteur à aller plus en profondeur?

G.B. – Ça me semble trop abstrait. Une tradition doit être un système et avoir une organisation de même qu'un processus de formation. Je reviens au buffet théâtral. Il faut parler de ce problème de formation pour que les gens comprennent ce qu'ils sont en train d'apprendre. J'ai vu des gens reconnus qui participaient à mes ateliers, et qui avaient les yeux vides. Plusieurs ne comprenaient pas ce qu'ils étaient en train de faire. Plusieurs ne faisaient que répéter une forme.

R.R. – Pourrions-nous dire que beaucoup de gens font l'erreur de confondre forme et système?

G.B. – Il faut comprendre la différence entre la forme et le système.

R.R. – Cela dit, la forme est aussi importante. La pensée de la biomécanique ne réside-t-elle pas dans cette forme?

G.B. – La forme existe partout, dans tous les arts. L'art ne peut pas s'en passer. Tous les artistes ont pour objectif de créer une forme. N'importe quel compositeur vous le dira. La tradition aide celui qui en fait l'apprentissage à comprendre la forme. La biomécanique de Meyerhold aide l'acteur à créer des formes et à les maîtriser. Elle donne une impulsion à l'imagination de l'acteur et du metteur en scène pour qu'ils génèrent leurs propres formes.

TRADITION ET PROCESSUS DE CRÉATION

R.R. – Vous avez une position privilégiée. Vous voyagez aux États-Unis, en Angleterre, en Allemagne, en Italie, et vous rencontrez beaucoup d'acteurs, vous visitez des écoles et assistez à de nombreux spectacles. Quelle est votre perception de la formation de l'acteur d'aujourd'hui?

G.B. – Tout est très différent. Mais on assiste parfois à d'heureuses coïncidences où la nature d'un acteur correspond tout à fait à la formation qu'il a reçue. Et là tout marche. Parallèlement à cela, il y aussi des acteurs très faibles. Soit ils ne savent pas ce qu'il faut apprendre, et il faut alors continuer la formation après l'école, soit ils le savent et ne veulent pas le faire. J'ai vu un spectacle où les acteurs jouaient très honnêtement, mais c'était en même temps évident

que personne n'avait reçu une formation solide. Eux croyaient, avec beaucoup de sincérité, qu'ils étaient en train de jouer et qu'ils poursuivaient une tradition théâtrale. Et les spectateurs regardent et applaudissent. Mais les heureuses coïncidences se produisent quand tout marche ensemble : une idée intéressante, des acteurs intéressants, un bon metteur en scène et, par la suite, vient une critique avisée, professionnelle, qui éclaire les artistes sur le travail qu'ils ont fait. Parce que la critique aussi nécessite un certain apprentissage, un certain savoir. La critique doit aider les acteurs. Malheureusement, elle fait souvent le contraire, elle les fusille. On peut dire que c'est une chance quand tout converge. Dans le cas contraire, c'est peut-être que les circonstances ne sont pas propices.

R.R. – Peut-on penser que le processus de création y soit aussi pour quelque chose dans l'échec ou la réussite d'un spectacle ?

G.B. – Oui, c'est ainsi qu'il faut voir les choses. Un bon processus a un impact positif sur le résultat. Autrement, on a droit au spectacle dont je parlais tout à l'heure avec des gens sincères qui ne font rien d'autre que de porter des costumes. Encore une fois, quand on parle de processus, on parle aussi de tradition.

R.R. – Pensez-vous que la tradition de la biomécanique a besoin d'être renouvelée ? De changer ? Qu'elle a besoin d'un nouveau souffle ?

G.B. – Pourquoi voudrait-on renouveler une tradition ? Il faut d'abord développer son propre travail sur la base de cette tradition. Par la suite, il peut y avoir une évolution, un progrès. La forme de certaines études biomécaniques est encore, à ce jour, dans son état « classique », c'est-à-dire qu'elles ne changent pas et n'appellent pas à être changées. C'est pour cette raison qu'on les nomme des études classiques. Elles sont porteuses d'une idée, de plusieurs idées.

R.R. – Il y aurait donc une certaine perfection, une certaine harmonie dans leur construction ?

G.B. – Oui, bien sûr. Et c'est leur forme qui donne cette harmonie.

R.R. – Vous avez dit au cours de nos discussions : « Je travaille à l'intérieur du système de Meyerhold, mais ce n'est pas un système fixe ». Empruntez-vous à d'autres traditions des techniques de formation et d'entraînement ? Quelle relation avez-vous avec la *commedia dell'arte*, l'art de Decroux ou de l'Opéra chinois par exemple ?

G.B. – Je ne crois pas que je puisse simplement prendre un élément et l'adopter. Je vois souvent des choses qui se ressemblent à travers différentes traditions. Je pourrais emprunter un exercice

ici ou là, comme d'autres s'inspirent de ce que je fais. Mais à quoi est-ce que cela serait lié? Il importe d'établir une cohérence avec la pensée qui est la base de la tradition dans laquelle on travaille. Un exercice est un outil pour amener l'étudiant vers la pensée. Les exercices doivent se soumettre à cette idée; pas l'inverse. Un exercice en soi n'apporte rien. Quand on emprunte, il faut se poser la question suivante: «À quoi sert cet exercice?» À développer les muscles du dos. Très bien. L'état physique du corps est important. Mais l'objectif théâtral est plus important car il va mener l'étudiant à comprendre l'exercice dans une perspective de création pour la scène et pour le théâtre.

Pérouse (Italie), septembre 2010



ROBERT REID
Université Concordia

YVES JUBINVILLE
UQAM

« Devenir transparent à l'esprit porté par le mot. »

Entretien avec Françoise Faucher,
Guy Nadon, Sophie Faucher,
Martine Beaulne et Carl Béchard

Robert Reid – Je vous demanderais, dans un premier temps, de vous présenter.

Françoise Faucher – Je suis comédienne, metteuse en scène, animatrice et par moments professeure ; j'ai soixante-trois ans de métier.

Guy Nadon – J'ai été formé à l'École nationale de théâtre du Canada au début des années 1970. Presque quarante ans de métier. Surtout comédien, très peu metteur en scène. Je n'aime pas les problèmes tant que ça dans la vie! Je me considère comme un acteur qui a privilégié l'art de dire. J'enseigne aussi la lecture depuis une vingtaine d'années à l'École nationale.

Sophie Faucher – Comédienne, formée au Conservatoire d'art dramatique de Montréal. Trente et quelque années de métier. Je me suis commise comme auteure sur deux textes. Ardente défenseuse de la langue française et professeure d'expression orale à *Star Académie*¹.

Martine Beaulne – Comédienne et metteuse en scène, formée au Conservatoire d'art dramatique de Montréal dans les années 1970. J'ai commencé à faire de la mise en scène en 1990 et j'ai monté autant des textes classiques que des contemporains. Je suis professeure à l'École

1. *Star Académie* est une télé-réalité québécoise produite par les Productions J et diffusée sur TVA depuis 2003. Adaptation de la version française, elle met en concurrence des candidats de 18 à 30 ans voulant devenir chanteurs et interprètes. (Source : *Wikipedia*, consulté le 05-01-2014). NDLR.

supérieure de théâtre de l'UQAM depuis 1994. J'ai aussi enseigné au Conservatoire et à l'École nationale.

Carl Béchard – J'ai étudié au Conservatoire d'art dramatique, et j'en suis sorti en 1976. Pour moi aussi l'art de dire est quelque chose de très important. Je suis comédien d'abord et j'ai aussi commis quelques mises en scène avec parfois des problèmes, parfois des solutions et souvent beaucoup de plaisir. J'enseigne la voix et la parole au Conservatoire d'art dramatique depuis vingt ans.

R. Reid – Je commencerais par vous demander ce que signifie pour vous la tradition au théâtre ?

G. Nadon – Il m'arrive parfois, lorsque je rencontre de jeunes acteurs ou des acteurs à qui j'ai enseigné, que ceux-ci me demandent de travailler avec eux. Sans doute parce que j'en sais beaucoup sur le métier d'acteur et que j'ai un bon sac de solutions quand vient le temps de répéter. Ce qu'ils me disent, c'est que le théâtre se fait trop souvent à l'intérieur d'une même génération. Quand j'étais jeune, il y avait beaucoup de cela aussi. J'ai quand même eu l'occasion de travailler avec de vieux acteurs. Des acteurs qui avaient le talent de tousser au moment où j'avais ma seule réplique dans le spectacle, mais qui m'ont aussi appris à trouver des solutions à différents problèmes. Je me rappelle qu'un jour Dominique Michel² m'avait dit : « Je vais te montrer comment régler le problème que tu as avec la porte ». Lui disant merci, elle me répond aussitôt : « Remercie-moi pas, c'est *Ti-Zoune* père³ qui me l'a montré ». Je me retrouvais donc en 1983 à me faire montrer quelque chose par quelqu'un qui avait cinquante ans, qui elle-même l'avait apprise de quelqu'un d'autre trente ou quarante ans plus tôt. C'est ce que j'aime de la tradition : c'est un savoir-faire et on ne doit pas le monopoliser. La camaraderie entre acteurs commence par cette transmission d'une génération à l'autre. À la limite, on pourrait dire qu'il y a peut-être des choses que l'on fait aujourd'hui qu'Horatius faisait à Rome dans les pièces de Plaute.

R. Reid – Il y aurait donc des façons de faire qui porteraient en elles un certain savoir théâtral.

G. Nadon – Ce savoir n'est pas déposé dans l'ADN d'un jeune acteur. Chaque génération est obligée de le réapprendre. Nous ne sommes pas des fourmis. Si une fourmilière est écrasée, bien curieusement, une seule fourmi peut la reconstruire. Les êtres humains ne sont pas comme ça ; il faut vraiment s'entraider.

F. Faucher – La tradition me paraît le fondement de notre métier. C'est un savoir-faire qui se transmet. L'idée que l'on fasse les choses aujourd'hui comme on le faisait dans l'Antiquité, cela

2. Dominique Michel, nom de scène d'Aimée Sylvestre (née à Sorel le 24 septembre 1932), est une chanteuse, humoriste et actrice québécoise. NDLR.

3. *Ti-Zoune* était le nom de scène du père d'Olivier Guimond. Il fut un comédien, humoriste et meneur de revue burlesque très célèbre au Québec entre le milieu des années 1910 et la fin des années 1940. NDLR.

me bouleverse. C'est quand même un drôle de métier, quand on y pense! De savoir que la nécessité de jouer a été perçue, conçue et éprouvée depuis si longtemps, je trouve ça beau. La tradition n'a rien à voir, selon moi, avec les trucs du métier. Elle me paraît être quelque chose de précieux, qui donne une dimension... plus grande à ce métier.

R. Reid – Vous faites une distinction entre les savoir-faire et les trucs, pouvez-vous préciser cette idée ?

F. Faucher – Je pense, par exemple, au truc qui consiste à faire face au public pour lancer sa réplique. Ce style vieillot, ridicule, c'est du vieux théâtre de cabotin, et pour ma part j'ai horreur de ça.

G. Nadon – Un cabotin n'a pas de savoir-faire et n'a pas non plus une part de poésie personnelle. Un truc est vide de poésie.

M. Beaulne – Pour moi, la tradition comporte un savoir-faire, mais il y a aussi la culture générale qui la sous-tend qui est importante. Souvent la culture de base de nos étudiants, en raison de notre système d'éducation, est déficiente. Il faut donc ramer pour leur faire comprendre pourquoi un certain savoir-faire existe et pourquoi on fait les choses de telle façon.

R. Reid – Est-ce que vous voulez dire qu'un manque de culture générale empêcherait un jeune acteur de s'inscrire dans une certaine tradition de jeu ?

M. Beaulne – Pas tout à fait... Quand on connaît les fondements et que l'on a une culture générale, ça ouvre sur toutes sortes de choses et ça stimule la curiosité. Quand je donne le cours de théâtre classique j'essaie d'expliquer pourquoi ce théâtre-là se faisait de cette manière, pour qui, par qui et pourquoi il existait à cette époque: les artistes, les peintres, les grandes idées, etc. L'acteur doit ainsi faire appel à son imaginaire, et cela enrichit son jeu.

F. Faucher – C'est très juste ce que tu dis, c'est même essentiel.

M. Beaulne – En raison du contexte politique, ma génération a été tiraillée entre deux traditions: une plus jeune, celle du théâtre américain, et une autre plus ancienne venue d'Europe. Notre théâtre est tributaire de ça.

S. Faucher – Ce qui m'amuse, Martine, c'est qu'avec ce double héritage, tu as été la première avec le Théâtre Parminou⁴ à vouloir te lancer dans la création collective, puis à rejeter tout cela pour créer tes propres choses. Comme s'il y avait eu une urgence.

4. Le Théâtre Parminou a été fondé en 1973 dans l'esprit de la création collective et des pratiques d'intervention sociale qui se développent à cette époque. NDLR.

M. Beaulne – Il y avait une urgence de faire ce qu'on voulait faire, sauf que l'on s'appuyait sur une culture. Le Parminou n'a pas inventé le théâtre de rue. C'était déjà une tradition établie. Quand mon père⁵ me parlait du théâtre qu'il faisait ou de celui que mon grand-père, Léonard Beaulne, faisait avant lui en Ontario français, je reconnaissais les principes qui étaient exactement ceux du théâtre populaire que nous faisons au Parminou. La tradition, comme la culture, est faite de beaucoup de choses, mais il faut la connaître.

C. Béchard – Quitte à lui tourner le dos...

UNE TRADITION QUÉBÉCOISE

Yves Jubinville – Peut-on dire que le Québec, depuis une trentaine ou une quarantaine d'années, possède sa propre tradition théâtrale ?

M. Beaulne – Je croirais que oui mais elle est métissée.

G. Nadon – Métissée, oui, et depuis très longtemps, à mon avis. Quand on lit les mémoires de Philippe Aubert de Gaspé⁶, et qu'il parle de Salaberry qui assiste à une représentation du *Mariage de Figaro* à Québec, on découvre quelque chose. Salaberry, qui est le héros qui a arrêté les Américains à Châteauguay, se lève en plein milieu du spectacle pour dire à l'acteur : « Bravo petit ! Je l'ai vu à Paris et tu es meilleur que lui ! ». Alors là, je découvre quelque chose qui se fait ici depuis très longtemps. Souvent, on est porté à croire que le Québec a commencé avec Expo 67. Mais ce qui arrive en 1967 s'est préparé de longue main. Dans les années 1960 ou après la Deuxième Guerre mondiale on a été obligé de réconcilier l'espèce de grande vitalité créatrice américaine des années 1950 et 1960 avec notre vieil héritage français. Que pouvait-on faire ? On pouvait jouer *Le misanthrope* en essayant de faire une pièce de musée ou en faire autre chose ? Ce qui nous manque, encore aujourd'hui, c'est la conviction profonde qu'il ne suffit pas d'être soi-même quand on arrive sur scène. Pour jouer tout acteur doit posséder un instrument. Quand j'enseigne, je dis à mes élèves : « Regardez, on ne va pas dire *cons'tution*. Je sais que c'est important pour un rôle québécois d'être capable de dire *cons'tution*, mais on va dire constitution. » Pourquoi ? Pas parce que c'est comme les Français ; parce que c'est musclé. Je ne veux pas que l'on parle comme des Français, je veux que l'on parle musclé. Si l'acteur parle avec du muscle, il sera capable de faire le vieux stock français. Pour que notre vitalité créatrice américaine soit imprégnée de l'héritage européen, il faut être capable de l'assimiler.

5. Comédien et metteur en scène, Guy Beaulne (Ottawa, 1921-2001) est nommé directeur général des conservatoires d'art dramatique en 1967. Premier directeur général du Grand Théâtre de Québec en 1970, il devient directeur du Conservatoire d'art dramatique de Montréal en 1981. NDLR.

6. Voir Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2007. NDLR.

F. Faucher – Ce qui me frappe dans le théâtre d'ici, moi qui ai une formation française, évidemment, c'est une grande liberté. La possibilité de se servir de la tradition française tout comme de l'américaine, et de faire siennes toutes ces influences-là. Reste qu'il y en a un qui se trouve malmené au plus haut point dans tout cela, et c'est Racine, qui finit par devenir inaccessible. On ne sait plus quoi faire avec lui.

R. Reid – Dois-je comprendre que le désir d'injecter dans la tradition européenne une énergie américaine nous laisse dans une mauvaise posture devant des textes d'auteurs classiques ?

F. Faucher – Dans une mauvaise posture, oui. Mais d'un autre côté, si vous allez à Paris pour voir le théâtre qui s'y fait, vous dites, bon sang, ça ne bouge pas, ça n'a pas changé ! Où est la création dans tout cela ? On reste dans les pas de ceux qui nous ont précédés. Le théâtre d'ici est plus vivant. Des fois ça grince, des fois on est à côté, mais on ose.

C. Béchard – Quand j'étais au Conservatoire dans les années 1970, cette attitude était très répandue. On se disait : « On est Québécois, on est Nord-Américains... Les Français, c'est du vieux stock. » Or je me souviens que nous avons rencontré à l'époque un metteur en scène allemand qui nous avait fait découvrir le répertoire allemand et européen. Cette expérience a été pour nous très inspirante. Je dis nous en pensant à Denis Marleau et au groupe qui va former le Théâtre UBU par la suite. On est partis deux ans à Paris. On est arrivés là-bas en disant : « On va voir des spectacles poussiéreux français ». Des spectacles poussiéreux, il y en avait, mais on a été aussi jetés en bas de nos chaises par des grands metteurs en scène comme Chéreau, Planchon et Vitez. Je n'avais pas vu de mises en scène comme ça au Québec. Ces artistes travaillaient longtemps, comme notre théâtre pour enfants travaillait dans ce temps-là. Ils pouvaient même reprendre des mises en scène. On a appris ce que c'était un pays qui investit dans la culture, dans ses artistes. La première fois que je suis allé à la Comédie-Française, c'était pour voir une mise en scène de Vitez, *Partage de midi* de Claudel, une pièce qu'on aimait parce qu'on l'avait travaillée avec Gérard Poirier⁷. Devant ce travail, tous nos préjugés ont été renversés d'un seul coup.

M. Beaulne – Ce qui était bien dans ces années-là, c'est qu'on s'ouvrait au monde aussi. Nous étions allés faire un stage avec Giovanni Poli⁸ en Italie sur la *commedia dell'arte*. Après, je suis partie au Japon pour suivre une formation plus physique. Soudainement, toutes sortes de cultures s'offraient à nous. Il faut aussi savoir que des formateurs étrangers sont venus au Québec. Il y en a eu des bons et des mauvais... Certains d'entre eux étaient peut-être, dans leurs pays d'origine, des comédiens très moyens, mais de bons passeurs...

7. Acteur et metteur en scène québécois, Gérard Poirier (né en 1930 à Montréal) est associé aux débuts du Théâtre du Rideau-Vert et du Théâtre du Nouveau Monde, dans les années 1950 et 1960. NDLR.

8. Giovanni Poli est acteur et metteur en scène, associé au Théâtre des Nations et au renouveau de la tradition de l'acteur italien. Il a fondé en 1969 le Teatro A l'Avogaria de Venise. NDLR.

C. Béchard – Est-ce que François Rozet⁹ a été un bon ou un mauvais passeur ? Il était passionné, il baignait dans sa science.

R. Reid – Qu'est-ce que vous aimiez de François Rozet ?

C. Béchard – C'était la tradition justement dans ce qu'elle avait de meilleur. Je retiens une réplique qu'il nous enseignait : « François Mamaille/ un vieux joueur de fifre / me racontait l'autre jour/ un vieux drame de village d'il y a quelque vingt ans! » Là-dedans il y avait tout l'art de la diction : « Annoncer le sujet comme un titre! », disait-il. C'était le premier cours de la première année, on le retenait et on riait de lui pendant les deux autres années. Mais en riant de lui on assimilait. François Rozet était considéré comme un vieux croûton, mais moi, ce vieux croûton, je l'ai en moi depuis ce temps-là. Je n'ai que cette phrase-là qui me ramène à lui et à son enseignement.

R. Reid – Donc, ce vieux «croûton» vous passe ce truc qui vous reste et qui, dans votre travail d'acteur, devient un outil indispensable. C'était un vieux «truc» qui tout à coup prend la dimension d'une technique ?

G. Nadon – Ce n'est pas nécessairement un truc, c'est une manière de livrer. Chaque génération est prise avec le même problème face au théâtre classique. Comment réconcilier un texte écrit il y a trois cent cinquante ans, contenant des idées et correspondant au goût du public de 1662, avec une salle d'aujourd'hui. Je prends un exemple récent dans ma vie, *L'école des femmes*. Comment livrer ce texte tout en affirmant que nous sommes en Amérique du Nord ? On parlait de Rozet qui faisait : « Tata... tataditadatitadi... Tati tata tapoint » ; mais après Rozet il y eu pour moi George Gershwin... C'est dire qu'il y a peut-être d'autres façons de rendre un texte.

G. Nadon – Un acteur français, Saturnin Fabre, a écrit dans sa biographie¹⁰ : « Les mots appartiennent à l'auteur, la ponctuation appartient à Saturnin Fabre ». Je reconnais là-dedans la nécessité pour l'acteur de préserver un espace de liberté. Dans *Ruy Blas* Hugo écrit une réplique qui commence par « Bon appétit messieurs ». A partir de là, l'acteur en a pour un bon moment. Il peut aller vite ou se laisser guider par l'auteur et appuyer sur les F et les V : « Bon appétit messieurs./ Oh ministres intègres, conseillers vertueux, voilà votre façon de servir, serviteurs qui pillez la maison. Donc vous n'avez pas ici d'autres intérêts que remplir votre poche et vous enfuir après. Soyez flétri devant votre pays qui tombe, fossoyeurs qui venez de voler dans sa

9. Après des études au Conservatoire de Paris, François Rozet (1899-1994) travaille avec succès au théâtre en France (il joue *Le Cid* à L'Odéon). Il connaît une importante carrière au cinéma français et il joue dans le premier film parlant français *Les trois masques*. Durant la Seconde Guerre mondiale, il reçoit une offre de Joseph-Alexandre DeSève pour venir jouer au théâtre à Montréal. Acteur reconnu, il émigre au Québec en 1940 et se produira sur plusieurs scènes montréalaises. (Source : *Wikipedia*, consulté le 05-01-2014). NDLR.

10. Voir. Saturnin Fabre, *Douche écossaise*, Éditions Fournier Valdès, 1948 (réédition collection Ramsay Poche Cinéma n° 38, 1987). NDLR.

tombe... » Tout dépend de l'acteur. Va-t-il appuyer sur ça ? Ou prendre le texte délicatement ? Il y a toutes sortes de choix à faire.

R. Reid – Cette dramaturgie classique, qui va de Racine à Claudel, demande-t-elle à l'acteur un certain outillage technique, un savoir-faire particulier ?

M. Beaulne – Pour jouer ces textes, tout le corps doit être engagé. Il faut du souffle, un soutien physique pour le projeter. Je ne dis pas que les autres formes de dramaturgies n'exigent pas la même chose, mais dans ce cas-là c'est incontournable.

C. Béchard – Il faut que le texte soit incarné.

F. Faucher – Pour faire entendre cette parole-là, il faut un souffle considérable... Je me rappelle qu'en jouant Claudel je me disais souvent : « Comment ça se fait que j'ai toujours mal aux côtes comme ça ! » On ne s'en sort pas sans une préparation importante.

R. Reid – Une préparation de quel ordre ?

F. Faucher – Il faut savoir dire le texte sur la longueur sans le hacher.

R. Reid – Dans les limites de notre souffle ?

F. Faucher – Ça se travaille, ce souffle-là. Il doit y avoir une fluidité dans le corps ; il y a une façon de soutenir le texte et le souffle avec le corps...

M. Beaulne – Pour moi, c'est comme l'opéra. Ça demande le même type de technique vocale et de diction.

G. Nadon – À la limite, un acteur bien préparé, avec un texte comme ça, finirait par le jouer, par le respirer comme un musicien.

F. Faucher – Comme un musicien, parce qu'on est dans de la musique ! Il y a les virgules, il y a les points. Tout est inscrit dans le texte. La musicalité est indiquée. Il ne faut pas oublier que quand tu dis telle chose, ce qui suit va avec, et que tout s'enchaîne. Il faut que tu aies le souffle pour pouvoir enchaîner deux ou trois vers si c'est nécessaire.

G. Nadon – Et la pensée... il faut aussi clarifier la pensée.

R. Reid – Parce que le texte dit comment respirer et cela donne accès à la pensée qui doit être exprimée... La structure rythmique nous guide-t-elle vers le sentiment ?

M. Beaulne – Quand j’ai dirigé *Albertine, en cinq temps* [de Michel Tremblay], on a travaillé avec la ponctuation comme une partition musicale. L’émotion est née de la rythmique du texte, en l’abondant de l’extérieur, pas de l’intérieur. Plus on lisait le texte comme une musique, plus on se rendait compte que le souffle du personnage était issu de la rythmique.

C. Béchard – Ce que Martine dit, si on revient à l’idée de la tradition théâtrale, j’ai l’impression que les Grecs le faisaient déjà. En ce qui concerne la parole musicalisée, les modes changent, mais le principe reste le même : il s’agit d’écouter le texte. L’approche classique enseignée dans les cours de diction repose sur le respect du texte. Il faut se laisser imprégner par le rythme, les sonorités, les allitérations, les figures de style contenus dans les mots.

G. Nadon – Mais le problème, c’est comment on le dit. Comment dire ces textes-là ? On écoute de vieux enregistrements où tout le monde est barré dans le six/six... «tatatatata, tatatatata». Pour un Nord-Américain né comme moi en 1952, vient un moment où je ronfle et je décroche. Comment fait-on pour régler ce problème ? Là, il faut trouver de vraies solutions. À l’époque de Jovet, les acteurs jouant les deuxièmes et troisièmes rôles s’en tenaient au 6/6 et faisaient leurs 12 pieds. Jovet, lui, en faisait 9 ou 10... ça dépendait de la salle. Quand on l’écoute dans *L’école des femmes*, on prend un crayon, on met le texte à côté, et on note... Qu’est-ce que Jovet élide ? Comment négocie-t-il avec le classicisme ? Quand on écoute, on se rend compte qu’il était comme n’importe quel acteur. Il cherchait à rester vivant sur scène et à remplir la salle ! S’il pouvait faire rire en s’arrêtant à 10 pieds, en allant plus vite, il le faisait. Il ne faut pas trop glorifier la tradition. Il faut la respecter en même temps qu’il faut se l’approprier. On peut contourner certaines règles, mais il faut le faire intelligemment, comme Jovet.

F. Faucher – Une fois cette base acquise, tu peux jongler. Cette base-là va te donner la liberté.

C. Béchard – Il faut apprendre la grammaire. Il ne s’agit pas de jouer en prouvant que la grammaire a raison, mais il faut la connaître. Les nuances d’un E muet, par exemple. «Le E muet est le feu-follet de la langue», dit-on. Parfois il apparaît, parfois il disparaît.

F. Faucher – Il ne faut pas se dire : «Surtout n’oublions pas les E muets». C’est là que tu finis par avoir un texte qui pèse quinze tonnes, où tous les E muets sont écrasés... C’est souple, c’est fin un E muet. On est dans la musicalité, il faut le faire entendre, mais c’est une question de rythme, il faut que ça glisse tout ça. Surtout ne l’écrase pas.

Martine Beaulne, Carl Béchard
Photo : Robert Reid



Françoise Faucher,
Guy Nadon,
Sophie Faucher
Photo : Robert Reid

LA FORMATION CLASSIQUE

Y. Jubinville – Poursuivons cette discussion sur la formation. Est-ce qu'on enseigne les techniques et les savoir-faire dont vous venez de parler ? Est-ce qu'on le fait bien ou mal ? Enfin, quelle place occupe la tradition classique dans cette formation, notamment par rapport à d'autres traditions et en regard des textes que les acteurs sont appelés à jouer aujourd'hui ?

M. Beaulne – Je pense que la formation dans les écoles doit donner une culture générale du théâtre et les bases d'un savoir-faire. Donc, c'est très important qu'il y ait cette formation-là. À côté, les étudiants peuvent faire des stages, se perfectionner dans quelque chose, comme on l'a fait nous-mêmes, mais il faut qu'ils aient des bases solides.

Y. Jubinville – Quelle proportion accorde-t-on à ce type de formation aujourd'hui par rapport à ce qui se faisait il y a trente ou quarante ans ?

M. Beaulne – Je pense que tout ce qui est de l'ordre des techniques, c'est la même chose. Mais les types de répertoires ont changé. Il y a plus de diversité maintenant et la possibilité de faire des ponts entre les époques. Par exemple, certaines écritures contemporaines se rapprochent du théâtre classique du point de vue de la rythmique, du souffle.

S. Faucher – Est-ce que le brevet de phonétique et diction se donne encore au Conservatoire ?

C. Béchard – Le brevet, oui, c'est Benoît Dagenais qui le donne. Longtemps, ça a été le domaine de Madame Uguay¹¹. On avait à l'époque trois ans de diction. Il n'y a pas moins d'heures aujourd'hui mais elles sont réparties autrement. Par rapport à mon expérience au Conservatoire, la formation me semble mieux structurée maintenant. Nous, on commençait avec les classiques. Maintenant, la première année est consacrée au jeu réaliste nord-américain, donc à ce qui est le plus proche d'eux. En deuxième année arrivent les classiques. C'est un passage obligé. Ils font la tragédie avant Noël et après c'est la comédie au sens large : Molière, Musset, Marivaux. Les pièces changent, mais les auteurs sont les mêmes. Je crois que du point de vue de la formation classique, c'est plus systématique maintenant. Ce qui est un peu étonnant parce qu'avant on avait la réputation d'être le « Conservatoire »... Or, malgré des professeurs plus anciens, c'était plus ouvert et éclectique qu'on a pu le dire.

S. Faucher – Tout à fait. On pouvait ne pas faire de classiques pendant trois ans.

C. Béchard – Pour ma part, j'ai fait seulement trois Molière au Conservatoire : *Le misanthrope*, *L'avare* et *Les précieuses ridicules*. On ne peut pas parler de formation classique, pas autant que maintenant !

11. Huguette Uguay, née à Montréal le 4 février 1927, est une comédienne québécoise. Elle sera professeure au Conservatoire d'art dramatique de Montréal à temps plein de 1971 à 1993. (Source : *Wikipédia*, consulté le 05-01-2014). NDLR.

Y. Jubinville – Donc on prépare les étudiants assez bien, selon vous ?

C. Bécharde – On les prépare mieux... Mais dans un esprit qui est plus actuel, en lien avec la création. La « tradition classique française » passe quand même à travers la langue. Elle est présente dans la fierté de la parole théâtrale, dans la fierté de la langue française.

R. Reid – Cette « tradition classique française » n'est pas enseignée en bloc, si je comprends bien ? Elle est enseignée par fragments, à travers des cours de technique de voix, de jeu, etc.

C. Bécharde – Il y a un cours de tragédie classique [au Conservatoire] donné par Nathalie Naubert qui assure également le cours sur la comédie. Parallèlement à cela, Igor Ovdadis enseigne la « tradition stanislavkienne » avec des textes russes, allemands, etc. Ce sont des cours de jeu. On peut ajouter à cela les cours de parole, de voix, de diction, de phonétique.

M. Beaulne – C'est un peu la même chose à l'UQAM. Avant, les cours de techniques précédaient les cours d'interprétation. Maintenant, ils sont plus intégrés dans le but de mieux développer la personnalité de l'acteur, son originalité. La formation s'achève avec les productions [dirigées et libres] qui sont une application de tout ce qui a été enseigné.

C. Bécharde – Comme au Conservatoire, il y a un tissage des techniques.

R. Reid – Je reviens à ce que disait Carl Bécharde à propos de la France, de Vitez et des conditions de travail avantageuses des artistes là-bas. Reconnaissez-vous que certaines dramaturgies demandent plus de travail que d'autres ? Peut-on dire qu'un texte classique exige plus de temps qu'une pièce réaliste américaine ?

G. Nadon – Oui, mais la question est de savoir ce qu'on fait quand les conditions de travail restent les mêmes. L'acteur a une responsabilité par rapport au produit qu'il va livrer. Lorsque j'ai fait *Arnolphe* et *Cyrano de Bergerac*, j'ai dû me préparer des mois à l'avance.

R. Reid – On ne peut faire l'économie de ce travail-là. C'est un matériau qui a des exigences artistiques et des exigences de productions particulières.

C. Bécharde – Guy, une fois je t'avais entendu en entrevue, et tu parlais de ton travail dans *L'école des femmes*. Tu disais : « Il y a des phrases, moi, que je ne dirais pas comme ça. Moi je suis nord-américain. Les phrases qui me donnent de la difficulté, je les écris et je les dis dans ma salle de bain... »

G. Nadon – Je les appelle mes phrases de chiottes! Je les mets sur des grands papiers et je m'exerce à les dire: «La France, pour vous prendre, attend des jours propices!»¹² (*Il répète plus fort.*) «La France, pour vous prendre, attend des jours propices!»... Je ne dirais jamais ça dans la vie, en tout cas pas de cette façon-là. C'est trop rocailleux, il y a trop de labiales. Je dirais ça autrement. Quand j'apprends le texte, je l'apprends à haute voix, et rapidement je me rends compte qu'à tous les cinq vers il y en a un que je ne peux pas dire. Je l'écris alors en lettres moulées et je remplis des feuilles, comme ça, de 8 ½ x14. Puis j'épingle ça derrière la porte des toilettes. Si je vais aux cabinets pendant le jour, je ferme la porte – car je suis un garçon poli! -, et derrière la porte la feuille de papier légale est là... Et là je pratique... «La France, pour vous prendre, attend des jours propices» Je fais ça pendant des mois. Si je dis le vers trente fois le matin et que j'y retourne en fin de soirée, je l'aurai dit soixante fois, au bout de sept jours quatre cent vingt fois. Au bout de cinq semaines, deux mille fois.¹³

R. Reid – Et vous aurez réglé le problème ?

G. Nadon – Oui, d'abord en étant capable de jouer les notes. Ensuite, je vais m'appliquer à faire apparaître la musique. Mais encore faut-il être capable de jouer du piano ? Si mon doigt n'est pas capable de dire: «La France, pour vous prendre, attend des jours propices», j'ai un problème. Et je dois choisir si je vais dire «propice» avec un i plus pur ou «propiiiiice» avec un i plus nasal...

R. Reid – Ce que vous cherchez à faire est une synthèse entre ce que vous appelez «le vieux stock» et la vitalité américaine ?

G. Nadon – Absolument. Parce qu'ensuite je vais peut-être casser le vers: «La-France-pour-vous-prendre / attend /des-jours-propices»... Là je dis, ah mon vieux Gershwin est passé par là, parce que je ne fais plus 1/2/3/4/5/6... Je fais 1-2-3-4-5-6 / 7-8-9/10/11/12! Et je m'amuse avec ça. Parce que les gens dans la salle ont écouté plus souvent du jazz depuis cent ans que du Hugo; il faut pouvoir réconcilier ça.

R. Reid – La musicalité doit être intériorisée afin de permettre à l'acteur de produire un jeu plus personnel à partir de la structure rythmique imposée.

G. Nadon – L'articulation aussi est essentielle. Pour ne pas paniquer... Mais ça, c'est comme les musiciens classiques...

R. Reid – Il faut du temps pour amener un étudiant à faire cette expérience. Car c'est la seule façon de comprendre.

12. *Ruy Blas*, Acte III, scène 2.

13. Cette «méthode» est empruntée à Laurence Olivier qui, dans ses mémoires, raconte que c'est Yvonne Printemps, comédienne et chanteuse française de l'Entre-deux-guerres, qui la lui avait suggérée.

M. Beaulne – Oui, mais il faut qu'il travaille, qu'il apprenne à travailler par lui-même.

R. Reid – Est-ce que les acteurs doivent répéter à la maison ?

Plusieurs – Oui!

G. Nadon – Mais ils devraient le faire plus. Les acteurs, par essence, sont paresseux... Disons que c'est un métier assez princier.

F. Faucher – Si vous comparez aux danseurs et aux musiciens, c'est sûr.

R. Reid – Est-ce que les acteurs sont paresseux à cause du genre de théâtre que l'on fait aujourd'hui ?

F. Faucher – Non, c'est parce que plusieurs croient que parler va de soi...

G. Nadon – Ou qu'il suffit « d'être » sur scène pour que, tout d'un coup, l'acteur apparaisse...

R. Reid – Mais n'est-ce pas ce qu'on leur enseigne ?

G. Nadon – Mais oui ! C'est ce qu'on fait quand on dit qu'on va jouer pas trop loin de soi, qu'on va faire du réalisme... Il y a une entrevue extraordinaire avec Orson Welles¹⁴ en 1960 qui parle du fait que les acteurs américains sont en train de se couper de tout un répertoire. Il explique qu'on célèbre exagérément la vitalité des acteurs. Il dit ça à l'époque de l'Actor's Studio qui est en train de redéfinir l'art cinématographique aux États-Unis. Selon lui, il faut que l'acteur américain sache maîtriser le pentamètre iambique des Anglais, sinon il va se couper de tout un répertoire écrit aux XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles. Sauf que depuis, il y a eu Robert De Niro et Al Pacino... Ceux-là n'ont pas l'air d'en avoir pâti. La différence, c'est qu'aux États-Unis ils sont 330 millions. Le pari est plus risqué pour une petite culture comme la nôtre.

Y. Jubinville – Mais la rupture n'est-elle pas en train de se produire ici aussi ?

G. Nadon – Oui, la rupture est déjà faite. Maintenant, comment faire pour retisser un tendon qui est déjà pas mal lacéré ?

S. Faucher – Je suis certaine qu'au Conservatoire on donne les outils, mais il y a une énorme part de travail personnel à faire. Et dans les conditions dans lesquelles on travaille aujourd'hui, où ça va de plus en plus vite avec les métiers connexes, télé, cinéma et doublage, une solide méthode de travail devient une nécessité. Le travail personnel apparaît presque plus important que le travail collectif, qui est souvent réduit au minimum. N'oublions pas que de nos jours le

14. Voir Welles, Orson (1960), *The Paris Interview*, directeur Allen King, producteur Ross Mclean, interview par Bernard Braden, Canadian Broadcasting Corporation, 53.07 min (<http://www.sbs.com.au>) NDLR.

culturel est une industrie. Il faut faire vite et pas trop cher. Cette façon de penser et de faire va totalement à l'encontre du travail du comédien. Il est important de dire que les rares fois où, pour une production théâtrale, on s'est donné du temps, par exemple pour *L'annonce faite à Marie* de Claudel¹⁵, dans laquelle j'ai joué, ça a donné de très bons résultats. On a fait un atelier avec Françoise Faucher, et pendant plusieurs semaines nous avons travaillé le texte afin qu'on sache le respirer et que l'on parle la même langue. Ensuite, on a eu un an pour que ça se dépose en nous. J'ai souvenir que [André] Brassard avait fait la même chose pour *Les paravents* de Genet dans les années 1980¹⁶. On revient ici à la cuisine, mais il faut le dire : le temps, c'est fou ce que ça fait... Je pense aux phrases que Guy Nadon placarde dans sa salle de bain, et je me dis que le temps et le travail sont une recette gagnante.

M. Beaulne – Nos structures de production ne permettent pas cela. Mais l'acteur, et c'est ce qu'il faut lui enseigner, peut partiellement remédier à cette situation. Quand une semaine sépare deux répétitions, trois heures de travail à la maison ne suffisent pas, c'est tous les jours que l'acteur doit travailler. C'est d'autant plus vrai lorsqu'il est confronté à des zones d'interprétation sensibles comme la mort, la violence, la haine. Je remarque depuis plusieurs années que nos étudiants sont mal à l'aise devant le tragique, et pourtant ils vivent dans une société tragique. C'est comme s'il y avait un blocage.

F. Faucher – Ils ont peur de la violence et de la haine et on est là-dedans à longueur de journée.

G. Nadon – Nos étudiants ont été élevés par des parents qui ont grandi avec *Passe-Partout*¹⁷. Cette espèce d'asepsie émotionnelle qui interdit de penser ou de ressentir la violence, c'est contre ça que je me bats. Quand j'enseigne, les étudiants me disent : « Je veux pas faire ça ». Je réponds : « Écoute, Shylock veut tuer sa fille, elle est partie en prenant les bijoux. Il la hacherait menu ; il lui planterait les doigts dans les yeux et lui sortirait les orbites. Il faut que tu penses à ça, sinon tu vas faire quoi sur scène ? Tu auras l'air de quelqu'un de fâché ? » Il faut consentir au chaos ; il faut organiser la folie en soi pour arriver à dire sur scène « je tuerais ».

15. Spectacle présenté en 1989 à la Chapelle du Grand Séminaire de Montréal dans le cadre du Festival des Amériques. Le texte était mis en scène par Alice Ronfard pour le Théâtre expérimental des femmes. NDLR.

16. *Les paravents* ont été créés en coproduction en 1987 par le Centre national des arts (dont Brassard était alors directeur artistique) et le Théâtre du Nouveau Monde au terme d'une année complète de travail dont on peut lire le récit dans le *Journal de bord des répétitions* tenu par l'assistante à la mise en scène, Claire Faubert. Ce document est déposé dans les archives Brassard à Bibliothèques et archives du Canada (*Fonds André Brassard*, R11897). NDLR.

17. *Passe-Partout* est une série de télévision québécoise conçue pour l'éducation préscolaire, financée par le ministère de l'Éducation du Québec et diffusée sur les ondes de Télé-Québec (Radio-Québec), de la Société Radio-Canada et de TV Ontario de 1977 à 1998. (Source : *Wikipedia*, consulté le 05-01-2014). NDLR.

CLASSIQUE ET CONTEMPORAIN

R. Reid – En organisant ces entretiens, j'étais animé par le désir de nommer ce qu'est devenue notre pratique théâtrale. Si je résume ce qui a été dit jusqu'à maintenant, notre théâtre viendrait donc d'une certaine tradition européenne, mais il possède une identité américaine qu'on ne peut nier. Vos propres parcours personnels et artistiques témoignent de ces influences diverses qui constituent l'identité théâtrale actuelle.

F. Faucher – Moi, je suis une personne déplacée. Si j'arrivais au Québec maintenant, je crois que je ne pourrais pas faire la carrière que j'ai faite. Parce que les classiques et le Boulevard français, c'est du passé tout ça!

G. Nadon – Je trouve dommage qu'on n'ait pas su utiliser une dame comme vous, Françoise Faucher, pour nous apporter toute la tradition du cours Simon¹⁸ ou pour vous faire jouer *Albertine en cinq temps*.

Y. Jubinville – Ceci nous amène justement à la question de savoir si une formation dite classique peut servir à autre chose que de jouer des textes classiques?

R. Reid – Les dramaturgies contemporaines proposent en effet des nouvelles formes. Croyez-vous qu'une formation classique peut servir un acteur confronté aux écritures contemporaines?

M. Beaulne – Tout est dans l'art de dire; peu importe s'il s'agit de contemporain ou de classique, il faut entendre les mots, la musicalité, la rythmique. Il faut faire entendre ce qui est dit. Jouer du Larry Tremblay est très exigeant au niveau de la parole, car le dire est lié au sensible.

G. Nadon – L'exigence du théâtre classique, c'est comme le ballet ou le piano. Quelqu'un capable de jouer *Le clavier bien tempéré* de Bach sera aussi capable de jouer du Oscar Peterson.

C. Béchard – Pour Koltès, qui est l'archétype de l'auteur contemporain de langue française, Claudel et Racine étaient des idoles au niveau de la forme; pour le fond, c'était Genet. C'est une filiation dans la tradition ça, et c'est ultra contemporain. Et ce n'est pas évident à jouer Koltès d'un point de vue technique. Il faut beaucoup de travail.

Y. Jubinville – Est-ce que la difficulté de monter un Koltès aujourd'hui avec des jeunes comédiens sera plus grande s'ils n'ont pas fait cette traversée allant de Racine à Genet?

C. Béchard – J'ai l'impression que les jeunes comédiens sortant des écoles aujourd'hui sont moins outillés. Mais peut-être qu'en rencontrant Koltès ils auront envie de remonter à la source.

18. En 1925, René Simon (1898-1971) crée la première école privée d'Art dramatique en France. L'école existe toujours et est dirigée par Claire Brière depuis 2010. (Source : <http://www.cours-simon.com/>.) NDLR.

Mais pour répondre à la question, oui, je crois que d'avoir touché à Racine, à Claudel, à Genet, peut vraiment les aider.

R. Reid – Peut-on imaginer un renversement complet dans les écoles qui redonnerait la priorité au théâtre de répertoire classique ? De cette manière l'acteur serait mieux outillé pour jouer une diversité de formes.

M. Beaulne – La formation d'un acteur implique beaucoup de choses. Ça ne se résume pas à l'apprentissage de techniques. Il faut développer son imaginaire, sa participation artistique à un rôle.

F. Faucher – C'est complexe et très mystérieux.

M. Beaulne – Ça met en cause sa pensée, comment il vibre au monde. Toutes les dimensions de l'être humain doivent être exposées sur scène : du plus léger au plus profond. Comment y parvenir ? Ce qui fait la qualité d'un acteur, c'est sa capacité à exprimer tout ça.

R. Reid – Est-ce que les jeunes acteurs ont de la difficulté à mettre des émotions à l'intérieur de formes fixes, comme parfois peut l'exiger le théâtre classique ?

C. Béchard – C'est un petit peu plus long, mais ils y arrivent. Et c'est très impressionnant de voir ça parce que la transformation en eux-mêmes est beaucoup plus grande que lorsqu'ils interprètent un théâtre réaliste.

M. Beaulne – Je vois cela dans mon cours de jeu classique. Ils arrivent et ils sont tout petits. À la fin, ils prennent tout à coup une dimension théâtrale ; ils ont acquis une personnalité scénique.

R. Reid – Qu'ont-ils compris ? Qu'est-ce qui les a fait grandir comme ça ?

C. Béchard – Ils sont devenus transparents au verbe, à l'esprit porté par le mot. Et ce par le travail, parce que cela s'est assimilé lentement, humblement, par étapes.

M. Beaulne – Ils sont devenus intérieurs et extérieurs.

G. Nadon – S'ils y parviennent, c'est qu'ils ont cessé d'être intimidés.

R. Reid – Par la forme ?

Plusieurs – Oui.

G. Nadon – Très souvent, je dis aux étudiants : « Shakespeare avait vingt-neuf ans quand il a fait *Richard III*. C'était un *kid* ! Alors il faut que tu imagines un gars qui t'a envoyé un texte par la poste, et qui te dit "J'aimerais ça que tu le regardes et que tu joues ça" ». C'est le premier degré de fabulation créatrice qui est nécessaire ; il faut placer l'œuvre en dehors de toute vénération induite.

C. Béchar – Ça prend les deux, à mon avis. Je pense que ça prend de la vénération et de l'irrévérence en face des grands textes.

R. Reid – Ce que j'entends, c'est qu'il doit y avoir une transformation profonde de l'étudiant, qui le fait grandir face à lui-même et aux autres.

M. Beaulne – Pour moi, c'est là qu'il trouve sa dimension d'acteur. Le cours sur le répertoire classique est en deuxième année [à l'UQAM] parce que les étudiants sont prêts sur le plan émotif à recevoir ça. Ils ne le sont pas en première année ; ils sont contents d'être arrivés à l'école, ils touchent à différentes choses, ils ont beaucoup de matière à assimiler et, tout à coup, en deuxième, il faut qu'ils plongent.

C. Béchar – Le pari serait d'adopter les deux méthodes dans la même école. Une commencerait par le réalisme, comme on le fait maintenant. L'autre, comme on le faisait avant, en confrontant les étudiants aux grands textes dès le début et en disant : « Tu vas évoluer avec ces grands textes ». Ce serait bien d'essayer cette vieille méthode et de voir ce que ça donne. *Roméo et Juliette*, tu peux travailler ça en entrant.

S. Faucher – Oui, parce que les personnages sont de ton âge.

F. Faucher – On parle de classiques, il y a les classiques français et puis il y a Shakespeare. Et pour moi, ce n'est pas la même chose. Il y a une liberté dans Shakespeare qu'on n'a pas dans Racine et Corneille.

G. Nadon – Sur le plan formel.

F. Faucher – Exactement, on peut tout faire, il y a tout dans Shakespeare. Il y a des audaces, de la grosse rigolade, de la barbarie. Or, dans le théâtre classique français, surtout dans Racine, c'est épuré au maximum. Elle est là la difficulté.

R. Reid – Quel chemin prend-on pour travailler Racine ? Comment entre-t-on dans la forêt ?

F. Faucher – (*doucement*) Je ne sais pas...

G. Nadon – C'est vrai ce que vous dites à propos de Shakespeare: les gens meurent, se tuent en scène, on le voit. Chez Racine, tout se passe en coulisse, puis les gens viennent sur scène en parler, témoigner de ce qui s'est passé. Ce sera toujours pour moi la grande différence entre les deux. Mais je trouve que la comédienne qui joue Agrippine ou qui joue Andromaque va avoir les mêmes problèmes que celle qui joue Lady Macbeth ou Gertrude. C'est-à-dire qu'il va falloir que son jeu soit surdimensionné.

F. Faucher – Il y a une retenue dans Racine, c'est autre chose.

R. Reid – Une retenue mais tout de même une grande ampleur dans le sentiment.

G. Nadon – Comment jouer Shakespeare? Jan Kott dit qu'un acteur doit se mettre les pieds dans la boue, les mains dans le sang et la tête dans les nuages. Moi je trouve que ce qu'il dit marche pour n'importe quel répertoire, qu'on l'illustre ou pas. Dans Shakespeare on va l'illustrer: le personnage va entrer sur scène avec du sang dans la bouche et va dire: « Mon royaume! Mon royaume! Un cheval pour mon royaume!». Il va y avoir du sang. Dans le théâtre français, il n'y aura pas de sang. L'acteur doit broder pour lui-même une espèce de métaphore imaginaire dans laquelle il est plein de sang.

C. Béchard – Avec Racine, c'est l'activité imaginative du spectateur qui est sollicitée. Et la pureté de cette activité-là, à mon sens, est beaucoup plus exigeante que quand on nous montre tout.

Y. Jubinville – Vous semblez dire qu'il est encore possible de jouer le répertoire classique. Mais se pose aussitôt la question de savoir comment ce répertoire est reçu. Le spectateur est-il encore capable d'accéder à cet imaginaire? Il n'y est plus confronté, si l'on se fie à la programmation de nos théâtres. Les mises en scène de Racine se comptent sur les doigts d'une main. Et cela fait quarante ans qu'on ne monte plus vraiment Corneille. L'exception, c'est Molière, et encore! Le répertoire classique du XVII^e siècle est donc sur son déclin.

M. Beaulne – Je pense que la dramaturgie contemporaine, qui est basée sur une dimension tragique, parfois satirique, demande la même ampleur de jeu chez l'acteur. Parce qu'il y a certains de ces textes qui, au niveau du dire, sont aussi compliqués.

R. Reid – Mais d'une autre manière.

Y. Jubinville – C'est donc dire que même si les textes du répertoire classique ne sont plus joués, cette tradition peut se prolonger à travers d'autres dramaturgies?

M. Beaulne – Oui.

Y. Jubinville – Et ce ne serait pas une tragédie si du jour au lendemain on ne jouait plus Racine au Québec.

F. Faucher – Mais ce serait crève-cœur !

C. Bécharde – Je ne crois pas que du jour au lendemain on ne jouera plus Racine.

R. Reid – On utilise Racine dans nos écoles pour enseigner, mais est-ce important qu'il soit joué devant des spectateurs ?

F. Faucher – Oui, il le faut absolument. Ce serait comme se priver en peinture d'un trait génial... Tout d'un coup, je pense à la peinture japonaise. Le trait qui fait que tout est dit. Racine c'est ça. On ne peut pas se priver de ça.

R. Reid – Dans vos cours, vous amenez vos étudiants vers une révélation face à eux-mêmes à travers les auteurs classiques. Ne devrait-on pas tenter d'amener les spectateurs vers cette même révélation en montant ces textes ? Et en leur donnant les clés pour qu'ils en acquièrent une compréhension sensible ?

G. Nadon – Qui est ce public ? Est-ce que ceux à qui on s'adresse, c'est vingt-quatre soirs fois huit cents personnes ? Le public de Montréal donc. Est-ce que c'est ça le public ?

M. Beaulne – Tous les mandats des compagnies de théâtre maintenant sont complètement diffus, flous et mal définis. Et il n'y a personne qui les questionne et on ne remet pas ça en cause. On travaille à remplir les salles en évacuant la question des répertoires. Il n'y a plus de pensée sur le mandat des théâtres, encore moins sur le mandat de NOTRE théâtre.

R. Reid – Est-ce que les modes de production dans lesquels le théâtre se fait aujourd'hui permettent que l'on monte les textes classiques ?

Plusieurs voix – Non. Absolument pas.

M. Beaulne – Les modes de production actuels ne favorisent pas le théâtre tout court.

F. Faucher – Idéalement, je verrais un travail fait sur une tragédie, *Phèdre*, *Bérénice* (ma hantise c'est Racine !) que l'on travaillerait pendant six mois, aussi longtemps que possible. Pour finalement ne le présenter à personne, juste pour avoir eu le bonheur de le dire.

Montréal, 2 juillet 2013

[Transcription, mise en forme et notes : Mélanie Léger, Robert Reid, Yves Jubinville]



PRATIQUES ET TRAVAUX

Le Corps-Peste d'Antonin Artaud face à la cruauté de l'espace vital

Et je ne sais quel est le théâtre qui oserait clouer ainsi et comme au naturel les affres
d'une âme en proie aux phantasmes de l'Au-delà.

Antonin Artaud, *Sur le théâtre balinais*

Le mythe Antonin Artaud n'a cessé d'alimenter les discussions opposant les convaincus et les contestataires de sa lucidité. Les uns l'érigent en martyr des psychiatres¹ et de la tradition ; les autres posent la question de la valeur de son œuvre ne se prêtant pas aux analyses littéraires et de l'applicabilité de ses idées théâtrales ; d'autres encore cherchent des compromis² entre la maladie de l'homme et celle de sa société. Cependant, en parlant de l'aliénation d'Artaud, personne ne semble penser celle-ci en termes de dépossession du poète dont le corps a servi de scène au conflit entre l'espace psychique et celui de la vie.

Pour faire cesser cette aliénation qu'il croit par ailleurs universelle, et qui commence dès l'engendrement installant l'homme dans une existence postiche et le détournant du véritable Être, Artaud décide d'agir par le théâtre : non pas celui, traditionnel, qui imite la vie, mais celui qui la retrouve en se débarrassant de tout ce qui l'assujettit – texte, mise en scène, goût du jour –, rejetant ainsi son enveloppe malade pour adopter un corps nouveau, impérissable, le double perfectionné de l'ancien. Pour le créateur-démiurge, il s'agit de réaliser une sorte de recreation totale de l'homme et de la réalité. À cette fin, il convient d'abord de refaire le corps, proscenium

1. On pense ici au texte d'Henri Parisot intitulé « Ne laissez pas les psychiatres jouer avec la poésie », dans lequel l'auteur s'en prenait véhémentement au « délire de versification » du psychiatre Gaston Ferdière qui soignait Artaud à l'asile de Rodez. Le texte en question a paru dans la revue éphémère *K*, n° 1-2, 1948 : *Antonin Artaud, textes, témoignages, documents*, p. 77.
2. Voir Paule Thévenin qui parle du « malentendu de la maladie et de la folie » (Thévenin, 1993 : 197) et Claude Roy défendant « l'extra-lucidité de la démence d'Artaud » (Roy, 1967 : 30).

de celui du théâtre à venir, en invoquant la Peste dont l'autre nom est la Cruauté. D'un tel théâtre, l'action sera similaire au feu salvateur qui, liquidant la matière infectée, la purifiera de la corruption, transmutant le malade humain et ouvrant la voie à une vie exempte de la mort.

Appelé à restituer à l'homme la fonction du sujet de sa propre existence – non pas éternelle, figée dans le non-être par un esprit sain, mais celle sempiternelle qui, à chaque instant, se réinvente avec un corps à jamais incréé –, ce théâtre se fait double de son inventeur lequel anime seul, sur la scène de son esprit, le spectacle de sa recreation. Ainsi la magie du théâtre artaudien réconcilie-t-elle les antagonistes – le corps et ses deux espaces –, les transmutant en une indivisible unité rêvée par son auteur.

L'ESPRIT DISJONCTEUR DANS LE CORPS DISJONCTÉ

Le débat autour de la folie d'Antonin Artaud a commencé en août 1937, grâce à un concours de circonstances³ qui amène le poète à séjourner, pendant neuf ans, dans des asiles psychiatriques. Cette expérience, qui fut un véritable supplice, Artaud l'évoquera dans plus d'un texte contemporain à son enfermement, à l'instar de ce témoignage poignant adressé à Pablo Picasso :

J'ai passé par neuf ans d'internement, de sous-alimentation et de famine, compliqués de trois ans de mise en secret, avec séquestration, molestations, cellule, camisole, et cinq mois d'empoisonnements systématiques à l'acide prussique et au cyanure de potassium, auxquels vinrent s'ajouter à Rodez deux ans d'électrochocs, ponctués de cinquante comas [...] (Artaud, 2004 : 1144).

Artaud déclare la médecine de son temps complice « de la plus sinistre et crapuleuse magie » (Artaud, 2004 : 1138) dont les asiles d'aliénés seraient des réceptacles « conscients et prémédités » (Artaud, 2004 : 1138), où la folie se fabrique artificiellement pour fermer la bouche à « certaines lucidités supérieures » (Artaud, 2001 : 26), gênantes pour la société, dont les psychiatres seraient

3. Dans leur livre consacré à Artaud, Alain et Odette Virmaux (1986) mettent au jour les faits suivants : effectuant un voyage en Irlande durant l'été 1937, sans argent mais muni d'une canne « magique » laquelle aurait appartenu à Saint Patrick, Artaud se présente au Jesuit College de Dublin où l'on lui refuse la réception ; il s'ensuit un esclandre qui entraîne son arrestation et sa première mise en asile ; l'altercation, le lendemain, avec un membre de la Légation Française de Dublin suivie d'un emprisonnement de cinq jours ; le convoi sous escorte à Cobh et l'embarquement à destination du Havre. Dans un témoignage, Paule Thévenin (1971) complète le puzzle de cette mésaventure en rapportant l'incident qui aurait déclenché tous les internements successifs d'Artaud : la bagarre, sur le bateau qui le rapatriait en France, avec un steward et un chef mécanicien armés d'une clef anglaise, pris pour agresseurs. Après une réaction violente à ce qu'il interprète comme une tentative d'assassinat, Artaud est camisolé et remplacé en asile, sans que le lieu de son internement soit révélé. On le retrouve, quelques mois plus tard, à l'hôpital psychiatrique Quatre-Mares à Sotteville-lès-Rouen, d'où il sera transféré à l'hôpital Sainte-Anne, à Paris, où il sera examiné, entre autres, par le Docteur Jacques Lacan. Ce dernier trouvera le poète « définitivement fixé » et déclarera [à Roger Blin] qu'il « vivra jusqu'à quatre-vingts ans » et « n'écrit plus une ligne » (Virmaux, 1986 : 18). Comme on peut le constater aujourd'hui, ces deux pronostics se sont avérés inexacts : jusqu'à la mort, Artaud n'a jamais cessé d'écrire...

les bourreaux exécuteurs. Peut-on, de nos jours, parler d'un acharnement thérapeutique certain contre Antonin Artaud ? Conviendrait-il de dissocier l'homme désocialisé et l'antisocial créateur, jugé inconscient pour avoir incarné le refus de ce qu'il appelait *con-science*, en butte au bon sens qu'il trouvait malade ? « Il y a dans tout dément un génie incompris dont l'idée qui luisait dans sa tête fit peur » (Artaud, 2001 : 51), écrivait-il, non sans se comparer à Van Gogh auquel il rendait hommage. La peur de la société qu'il dénonce – la sortie de la poésie des tableaux, des livres, des scènes théâtrales – existerait-elle réellement ou serait-elle l'invention de l'esprit enflammé d'Artaud devenu, pour plusieurs de ses contemporains, l'« idiot sacré » (Roy, 1967 : 30) de la littérature et du théâtre français ?

Si pour Artaud lui-même, la question de son aliénation est également évidente, elle est pensée non pas comme déraison mais comme dépossession – par le carcan social que les hommes se seraient laissé imposer – du véritable Être qu'il tentera de retrouver au travers de sa création. Or cette réalité postiche « n'aurait pas dû exister » ; « condamnée d'avance », elle finirait par s'en aller, lit-on dans une lettre qu'il écrit à Arthur Adamov (Artaud, 1969 : 37). Pour précipiter cette fausse vie dans le néant, Artaud décide de lui inoculer le théâtre ; non pas celui basé sur l'illusion, mais celui auquel sera rendu « le rang de réalité » (Artaud, 2004 : 227) par l'extraction de cette dernière du fin fond des esprits où elle se trouve reléguée par la culture occidentale. Combattre la vie *théâtrale* – faussée et forcée – par un théâtre *vrai* encore incréé, libre de conventions, d'illusion et d'asservissement au goût du jour, et qui serait sorti des profondeurs spirituelles des uns s'adressant à celles des autres – tous acteurs d'une nouvelle réalité – serait l'ultime folie de celui qui a décidé de vivre sa création au naturel, son impossible rêve de réveiller les hommes à la conscience de leur endormissement. À moins que la véritable aliénation d'Artaud ne consiste en un conflit d'espaces dans lequel son corps semble pris en otage.

Ces espaces en guerre seraient la réalité psychique d'Antonin Artaud et celle dite objective, toutes deux ayant pour champ de bataille le corps par elles martyrisé. Théâtre des hostilités et leur objet, le corps artaudien se trouve attaqué par ses deux agresseurs se faisant grief d'insanité. Dépossédé de sa fonction de sujet, ce corps semble aliéné par la soumission à un ordre de choses qui le domine : l'engendrement. N'acceptant pas de demeurer né, il dédaigne tout autant d'être inné, d'appartenir, à titre de dessein, à Dieu. Or ce dessein dit divin qu'est l'être, à la fois homme et fait d'exister, ne serait qu'une « préméditation de non-être », « une criminelle incitation de peut-être » (Artaud, 2004 : 1133) d'où viendrait la réalité matérielle de cette vie dans laquelle Artaud se croit propulsé contre son gré. D'où la nécessité, pour lui, de se forger son propre corps *in-né*, indemne de tout engendrement sexué contribuant à la marche de ce monde, un corps nouveau qui serait son propre et unique support.

L'ESPACE-PESTE, SUPPÔT DU CORPS PESTIFÉRÉ

C'est le théâtre qui lui viendra en aide dans sa mission de résurrection de l'Être éclipsé par le non-être, et qui se servira des armes mêmes de la mort pour transfigurer la vie. Non pas le théâtre de Boulevard, lui-même corps fossilisé dans l'espace décadent, assujéti au texte mais celui, vivant et trépidant, qui investit pleinement la scène et qui fait naître en ce lieu concret l'apparition métaphysique du corps fantasmé, le double perfectionné du réel. Il s'agit, pour Artaud, de dépasser les limites ordinaires de l'art et de la parole, d'étendre les dimensions du corps dans l'espace en s'en appropriant une partie et en l'incorporant dans le but de réaliser une sorte de création totale où l'homme reprendrait sa place entre les rêves et les événements. Comment ne pas penser au corps propre qu'Artaud veut inscrire à la fois dans le rêve et la réalité, au dessein de l'auteur-démiurge qui, à la cruauté gratuite de l'espace vital, veut opposer celle purificatrice du théâtre qu'il invente? Cruauté: non pas le sang versé, mais la soumission à la nécessité de revenir à la vraie vie en chassant les ténèbres de la mort qui a pris sa place.

Le théâtre traditionnel condamné par Artaud est un théâtre qui a perdu tout lien avec le réel et le rêve. «Des histoires d'argent [...], d'arrivisme social, d'affres amoureuses où l'altruisme n'intervient jamais, de sexualités saupoudrées d'un érotisme sans mystère ne sont pas du théâtre» (Artaud, 1964: 120), lit-on dans *Le théâtre et son double* où Artaud rejette en bloc Boulevard et Shakespeare, l'idée de l'art séparé de la vie et celle du théâtre incapable de poser les vrais problèmes. «Notre théâtre ne va jamais jusqu'à se demander si ce système social et moral ne serait par hasard pas inique». À ce titre, il est «bon à détruire», car toutes ses préoccupations «puent l'homme provisoire et matériel», «l'homme-charogne» (Artaud, 1964: 85). Le corps et l'esprit du théâtre occidental, disjoints et désagrégés, Artaud les assignera à la réfection comme ceux de l'homme moderne dont ce théâtre-là serait emblématique.

Le théâtre qu'il invente contribuerait à en finir avec l'état de scission de l'homme et à recréer l'espace extrinsèque au corps, celui de la réalité. Comment Artaud va-t-il s'atteler à la tâche? En invoquant la peste, corps étranger dont il fera le double de l'humain et de son espace vital pestiféré, leur ennemi complice qui, liquidant la matière fécalisée et dévastant ses régions infectées, les purifiera pour les rendre habitables et exemptes de corruption. La Peste serait l'autre nom du théâtre de la Cruauté dont l'ambition n'est autre que la Création par la re-création d'«une sorte d'équité passionnante entre l'Homme, la Société, la Nature et les Objets» (Artaud, 1964: 139) perdue depuis que la soi-disant culture occidentale régente la vie.

La peste: métaphore multiple dans laquelle on reconnaît les images du théâtre, de l'imprécation, de la délivrance et d'Artaud lui-même, son objet et acteur, le pestiféré conscient dont le mal

transfigurerait les vivants qui s'ignorent malades. Double image, celle du Mal sacralisé érigé en Bien suprême, retourné contre lui-même, trahissant sa vocation première de tout précipiter vers la mort, disjoint comme Satan le Feu, provoquant, par cette même disjonction, la conciliation avec l'Être, accélérant la découverte que le monde doit faire de lui-même pour ne plus se reconnaître. Satané Mal devenant Mal Saint, transformant le théâtre philistin en sacré, et avec lui le corps dans lequel il s'incarne. Comme le remarque Guy Scarpetta, le théâtre d'Artaud « dégage les conditions d'une nouvelle pratique du théâtre, à partir du terrain précis [...] : le corps, le sujet. » (Scarpetta, 1973 : 265) Et ce corps et ce sujet sont d'abord ceux d'Artaud.

Le texte qui ouvre *Le théâtre et son double* débute par la description d'une épidémie de la peste apportée à Marseille, en 1720, par le vaisseau dont le nom, celui de *Grand-Saint-Antoine*, ne serait pas sans rappeler le prénom d'Artaud : Antonin, fils d'Antoine Roi Artaud, lui-même natif de cette ville. Un autre détail interpelle le lecteur : ce vaisseau vient d'Orient qui a vu naître les deux grands-mères de l'auteur. La naissance d'Artaud serait-elle due à l'inceste de ses parents, cousins germains ? Cette hypothèse expliquerait-elle son horreur de la sexualité à laquelle il refusera violemment tout droit d'exister ? Chez Artaud, l'évocation de l'inceste sert à dénoncer la libido en l'identifiant à la saleté, l'abjection, l'infamie, mais aussi à faire preuve d'une détermination absolue contre le destin préétabli par le vertige sexuel universel dans lequel l'homme est d'abord impliqué comme victime de la fornication des autres. Pour Artaud, le destin commandé par le sexe est la mort qu'une autre mort, apportée par la peste, déjoue. Or tuant la mort, on réaffirme la vie, et la peste supprimant la vie d'un corps malade ne fait qu'anéantir le mal à l'œuvre dans le corps. Curieusement, ce mal emportant les vies humaines par milliers aurait toujours épargné les plus exposés et fustigé les lâches. Et les lâches – on le saura dans *Pour en finir avec le jugement de dieu* – sont précisément ceux qui se retirent devant la perspective de perdre la vie afin de gagner l'Être, ceux-là mêmes qui empêchent le Théâtre de la Cruauté d'exister et de mettre en œuvre son action transfiguratrice.

L'action du théâtre déclarée par Artaud l'« image spirituelle de la peste » (Artaud, 1964 : 37) est pandémique en ce que, sans distinction de culture ni de niveau d'instruction, elle est capable d'atteindre l'humain en le libérant du carcan des convenances sociales, en réveillant en lui des personnages-doubles endormis. Cependant, là n'est pas son bienfait unique : « Car si le théâtre est comme la peste, ce n'est pas seulement parce qu'il agit sur d'importantes collectivités et qu'il les bouleverse dans un sens identique. Il y a dans le théâtre comme dans la peste quelque chose à la fois de victorieux et de vengeur. » (Artaud, 1964 : 39)

Or ce que le théâtre-peste génère, ce sont les mystérieuses altérations de l'esprit et du corps qu'il obtient en pressant l'âme et les gestes, en les poussant à bout, en refaisant la chaîne entre

ce qui est et ce qui n'est pas, en restituant aux conflits mis en veille leur force tenue en servitude. « Une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle [...], impose aux collectivités rassemblées une attitude héroïque et difficile » (Artaud, 1964 : 40), poursuit Artaud. Le théâtre serait-il cet espace où le corps pestiféré de l'homme collectif et individuel reçoit l'initiation à la vraie vie enfin exempte du servage des institutions et de l'esprit, ses deux bourreaux associés ? Il l'est en tant qu'espace et temps où, mettant son fond de cruauté latente en évidence, vidant ses abcès et gonflant son personnage, l'agonisant qu'est le vivant devient un être grandiose et sur-tendu. Si le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison ; si, comme la peste, il invite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies, les amenant au paroxysme susceptible de se transformer au carnage ; s'il porte en lui le danger de la désagrégation du corps social, c'est par la faute de la vie dont la cruauté l'y contraint, et qu'il amortit par la sienne propre. C'est ce en quoi l'action du théâtre comme celle de la peste est bienfaisante, car

[...] poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie ; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens ; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela (Artaud, 1964 : 46).

L'espace théâtral assimilé à la peste qui liquide sans détruire le corps pestiféré procède donc à la transformation de l'homme d'objet en sujet de sa propre existence ; cette transformation s'accomplit par identification *in fine* à l'acteur, à son corps dont l'évolution sur scène – immédiatement désintéressée, mais dont l'écho retombe *a posteriori* sur la conscience de celui qui l'observe – engendre celle, violemment révolutionnaire, du spectateur pris dans un tourbillon de forces supérieures. Des forces externes et internes qui, associant le jeu de l'acteur à celui du spectateur, transmutent corps et espaces – ceux des hommes, du théâtre et de la vie – en une entité indivisible rêvée par Artaud.

DE N'ÊTRE À NAÎTRE : LA SALVATRICE CRUAUTÉ D'ARTAUD

Quelle analogie entre le théâtre et le corps humain ? Tous deux sont des entités vivantes à l'essence double – corporelle et spatiale –, à mi-chemin entre geste et pensée, entourant d'autres espaces et corps qui évoluent dans leur sein ; tous deux possèdent les langages divers par l'intermédiaire desquels ils communiquent avec leur espace extrinsèque commun, la réalité. Le théâtre comme le corps est sujet aux diverses menaces venant de l'extérieur et de l'intérieur ;

à la manière du corps, il peut être malade. L'un et l'autre recèlent des capacités de contaminer, de détruire ou de transfigurer l'espace du réel et d'autres corps. Il existe, entre le premier et le second, une relation métaphorico-métonymique dans laquelle l'un représente l'autre : ne parle-t-on pas du théâtre du corps comme du corps de théâtre, n'assimile-t-on pas tout théâtre aux corps des acteurs qui investissent son espace et le font apprécier ou critiquer par le public ? Enfin, l'un comme l'autre sont impliqués dans la genèse de la création qui est toujours celle de la recréation de la vie individuelle et collective, genèse dans laquelle l'espace théâtral et son double corporel, la psyché, ne font pas office d'aires de jeu mais représentent le lieu même de l'action.

Cette action est une authentique révolution de l'espace vital à travers le corps humain et du corps humain par l'espace théâtral. L'idée de cette révolution, Artaud la réitère dans plus d'un texte post-surréaliste : rendre le théâtre à sa véritable destination par l'invitation sur scène des forces, pures et naturelles, qui font que du simple jeu, le théâtre se transforme en « une aventure souveraine » :

[...] l'originalité d'une tentative semblable est d'intéresser non seulement le public lettré mais le gros de la foule à une aventure souveraine qui met en œuvre toute la gamme possible des sentiments humains et collectifs. Tous les Grands Mythes du Passé dissimulent des forces pures. Ils n'ont été inventés que pour faire durer et manifester ces forces. Et hors de leur gangue scolaire et littéraire, Antonin Artaud veut tenter par le truchement d'une tragédie mythique d'en dire sur la scène les forces naturelles, et de rendre ainsi le théâtre à sa véritable destination (Évelyne Grossman, dans Artaud, 2004 : 479).

Par la convocation sur scène des forces naturelles, le théâtre reprend la valeur de l'espace thérapeutique où les foules antiques venaient puiser le goût de vivre et la force de résister aux atteintes de la fatalité. Et s'il devient possible de se libérer du Mal omniprésent par le théâtre, c'est qu'il agit comme la peste en ce qu'il est « la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit » (Artaud, 1964 : 44). Un théâtre libérateur, noir dans son essence comme le sexe, l'anarchie ou la peste, mais dont l'action aboutit à une vertigineuse transmutation du malade qu'est l'humain : sa condition, son anatomie et sa conscience. Théâtre qui, à l'instar de l'acte sexuel, engendre la vie nouvelle exempte de l'appel de la sexualité remise en scène par le théâtre bourgeois.

Pour le Artaud des années 1930, jamais comme dans l'époque qu'il est en train de vivre « la nécessité ne s'est fait sentir d'un spectacle exaltant, nourricier, aux vertus profondes, qui dépasse les effets artistiques vulgaires, qui subjugue l'âme, et atteigne à une sorte de nouvelle réalité » (Artaud, 2004 : 479) : une véritable urgence de mettre fin au théâtre de Boulevard d'où le

public rejoint le Vide de ce monde, où la scène est surinvestie par l'inaction de la psychologie, où pendant et après la représentation, le spectateur demeure dans un état d'insensibilité émotionnelle. Un tel théâtre est fait, conséquence et cause de l'homme provisoire ayant rompu avec la poésie et la vie. Dans un texte de la même époque, Artaud dit vouloir « cracher sur cette charogne qu'[il] habite et qui [l']habite » (Artaud, 2004 : 490), et, comme la dépendance à l'opium, l'attachement du public au théâtre occidental est pour lui « un état hors la vie » (Artaud, 2004 : 491) dont il est impératif de se sortir.

S'en sortir en le détruisant « avec application et méchanceté » (Artaud, 1964 : 36) par le théâtre de la cruauté dont Artaud élabore l'idée en 1932, et qui consiste à remettre en cause « non seulement [...] tous les aspects du monde objectif et descriptif externe, mais du monde interne, c'est-à-dire de l'homme, considéré métaphysiquement » (Artaud, 1964 : 142). Or,

ni l'Humour, ni la Poésie, ni l'Imagination, ne veulent rien dire, si par une destruction anarchique, productrice d'une prodigieuse volée de formes qui seront tout le spectacle, ils ne parviennent à remettre en cause organiquement l'homme, ses idées sur la réalité et sa place poétique dans la réalité (Artaud, 1964 : 142),

proclame Artaud dans le *Premier manifeste du théâtre de la cruauté*. Ainsi, le théâtre cesse-t-il d'être le cimetière pour l'esprit et devient un corps vivant, s'incarnant dans la multitude des formes réunies dans le spectacle, jamais figées mais en constante évolution, capable de révolutionner l'essence périssable en l'immortelle poésie. Un théâtre qui se fait corps pour que l'homme quitte le sien.

C'est par le langage que le théâtre d'Artaud parvient à se corporaliser, à revêtir la forme matérielle pour se manifester tel un corps vivant dans son propre espace. Non pas un langage verbal mais celui des gestes, des sons, du feu et des cris qui rompent son confinement dans une forme inefficace. Ce corps est neuf d'une façon impossible à concevoir, car, comme le fait remarquer Serge Berna, « si l'on essaye de le concevoir l'on tombe à nouveau dans l'être ignoble des choses données, ce corps inouï qu'il voulait et qu'il n'avait pas, ce corps il [Artaud] a essayé au moins de le dire » (Artaud, 1953). Dire le corps au théâtre en évitant les dialogues constitués de mots dépossédés de leur sens authentique, adressés aux interlocuteurs qui, ressentant intérieurement leur fausseté, se refusent à leur effet. « Le dialogue – chose écrite et parlée – n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre » (Artaud, 1964 : 55), dit Artaud dans *La mise en scène et la métaphysique*. « Et la preuve, c'est que l'on réserve dans les manuels d'histoire littéraire une place au théâtre considéré comme une branche accessoire de l'histoire du langage articulé » (Artaud, 1964 : 55). Or pour Artaud, le concept même du théâtre est fondamental et primordial en ce qu'il est une manière d'exercer la vie le plus concrètement

possible tout en l'abordant métaphysiquement par le langage auquel serait rendue sa force incantatoire, et qu'il serait à même de conjurer en extériorisant le drame essentiel de l'existence humaine. Le théâtre tel que le conçoit Artaud est le double de ce drame en ce qu'il le répète et le parfait :

Et ce drame essentiel [...] est à l'image de quelque chose de plus subtil que la Création elle-même, qu'il faut bien se représenter comme le résultat d'une Volonté une – et *sans conflit*.

Il faut croire que le drame essentiel, celui qui était à la base de tous les Grands Mystères, épouse le second temps de la Création, celui de la difficulté et du Double, celui de la matière et l'épaississement de l'idée. (Artaud, 1964 : 77)

Plus qu'il ne serait, comme le suggère Évelyne Grossman, «un indéfini de matière et d'esprit [et] un pré-corps» (dans Artaud, 2004 : 503), le Double – étant dans la pensée artaudienne à la base du théâtre qui s'inspire du drame et qui imite le corps humain dans sa communication avec l'espace de la vie – est également le fait et la nature de l'être : partant, il a pour autres noms drame, théâtre et corps. Corps à détruire et à refaire, non pas pour l'existence spirituelle, éternelle et arrêtée, mais celle sempiternelle, corporelle, qui se renouvelle perpétuellement comme le corps fantasmé d'Artaud :

Car je me veux sempiternel [...] et non éternel, c'est-à-dire ayant un moi absolu et qui me commande toujours du haut de son éternité par l'esprit de tous les doubles qui ne veulent pas avancer, mais perdurer dans leur confiture inaliénable de bouddhas contemplatifs de je ne sais quel éternel esprit qui n'a jamais existé, quand c'est toujours le corps actuel de notre être immédiat dans le temps et l'espace sempiternel qui existe, et non les doubles du passé intitulés éternité (Artaud, 1948a : 41).

Le théâtre et la poésie transforment le *n'être* du corps pestiféré d'Artaud en naître par la salvatrice cruauté du Corps-Peste dont la rigueur cosmique, conjuguée avec l'appétit de vie, sont deux implacables forces sans lesquelles la vie ne saurait s'exercer. Pour le Artaud du temps de la Cruauté, le théâtre et l'espace interne du corps – l'esprit, la conscience ou l'âme – semblent ne pas avoir d'utilité en dehors de l'action corporelle, par et sur le corps. Il s'agit de cette action par le langage théâtral qui se fait corps, et qui «aura fait gagner *corporellement* quelque chose aussi bien à celui qui joue qu'à celui qui vient voir jouer» (Artaud, 2003 : 104), écrit Artaud à Paule Thévenin. «D'ailleurs on ne joue pas, on agit» (Artaud, 2003 : 104), précise-t-il, car le vrai théâtre n'aurait rien à voir avec l'illusion et le mensonge. Et ce sur quoi on agit, c'est à proprement parler le corps et l'espace nouveaux en instance de création, à l'avènement desquels la création théâtrale prépare les corps et les espaces réels tous azimuts.

ARTAUD ET SES DOUBLES : DU CARCAN DE LA CRÉATION À LA LIBERTÉ DE L'IN-CRÉÉ

On réduit souvent Artaud au théâtre en oubliant l'existence d'un Artaud poète, acteur, penseur ou révolutionnaire de l'espace vital de l'homme. Pourtant, il conviendrait de rappeler, avec Guy Scarpetta, que « le théâtre, pour Artaud, c'est toujours beaucoup plus que "le théâtre" » :

[...] un foyer vital « innommé », à ce qui n'a pas été soumis à l'ordre symbolique, aux possibilités d'émergence d'un nouveau corps, d'un nouveau sujet, dans une pratique démultipliée-puissante, bouleversant de fond en comble l'espace physique où nous croyons vivre (Scarpetta, 1973 : 266).

L'espace, en quelque sorte, de l'*auto-recréation* où les autres sont conviés en tant que futurs acteurs de l'Être auquel ils sont d'abord invités en spectateurs. À ces spectateurs, Artaud demande de constater que « la réalité n'est pas encore achevée », qu'« elle n'est pas encore construite » et de croire que « de son achèvement dépendra / dans le monde de la vie éternelle / le retour d'une éternelle santé » (Artaud, 1948c : 124). Pour que ce retour puisse se faire, il faudrait que l'homme apprenne à « danser à l'envers » (Artaud, 2003 : 61), ou plutôt qu'il réapprenne à danser à l'endroit. Et si cette injonction semble obscure – tout vrai langage n'est-il pas, selon Artaud, incompréhensible ? –, au moins une de ses significations serait claire : celle d'effectuer un ensemble de mouvements volontaires et rythmés du corps, de ce même corps en mouvement continu dont Artaud ne cesse de parler. Une telle danse, pour Artaud, et par conséquent le théâtre, n'a pas encore commencé à exister ; ils sont à venir, au même titre que le corps avec lequel Artaud déclare être en plein incréé. Incréé : en dehors de la finitude de la création, hors de ses limites dont le poète réclame la pulvérisation ; en dedans donc de l'espace sans frontières que le corps omniprésent investit sous dix mille aspects différents.

Ce leitmotiv de l'œuvre artaudien date de l'époque des débuts de l'écrivain. « Quand je me pense, ma pensée se cherche dans l'éther d'un nouvel espace » (Artaud, 1956 : 126), écrit-il dans *Le Pèse-Nerfs*, entre 1924 et 1925. Ces paroles semblent être les prémices du processus de la spatialisation du corps, de son lancement et de sa dissolution dans l'espace qu'il mettra en place à partir des années 1930, période où il parlera, dans *Le théâtre et son double*, de son intention de refaire le corps humain sur la scène de théâtre, de le rendre Double, c'est-à-dire à la fois matière et espace, spectre d'âme et de chair. S'inspirant du théâtre balinaï, Artaud conçoit un théâtre où l'espace de la scène acquiert une densité corporelle, où la matière corporelle des acteurs s'éparpille en signes, révélant l'identité métaphysique du concret et de l'abstrait, de l'Esprit et de son enveloppe physique. Le théâtre voulu par Artaud sera désormais celui du

nouveau langage-corps évoluant dans l'espace à travers ses gestes, mouvements, cris : langage non figé dans une forme, n'ayant pas de sens en dehors de l'air scénique où il se matérialise et se dissout sans discontinuer. Il s'agit de retrouver le rituel sacré que connaissaient encore les Balinais qui, désorganisant le corps par l'instauration dans son sein du désordre naturel, procédaient au rétablissement de l'équilibre interne de la « Physique première, d'où l'Esprit ne s'est jamais détaché. » (Artaud, 1964 : 92) Équilibre qui déserte Artaud depuis que ce dernier est en mesure de se penser, et qui, autour de 1925, se pense comme la chair désertée de l'esprit et la pensée fuyant la matérialisation.

L'année 1925 où Artaud rédige les textes du *Pèse-Nerfs* est une année de résistance à l'effroyable maladie de l'esprit qui empêche la pensée de devenir corps, qui fait avorter toute tentative de sa retranscription en détruisant immédiatement l'idée dès qu'elle essaie de prendre forme. Artaud se dit alors imbécile par *mal-formation* de la pensée, vacant par stupéfaction de sa langue, pétrifié par les termes qu'il choisit – termes au sens propre de terminaisons dont le carcan, non content de le localiser, c'est-à-dire le limiter dans un réceptacle non extensible, le paralyse et menace d'annuler sa capacité de penser. Ce n'est qu'une décennie et demie plus tard qu'Artaud se résoudra à détruire méthodiquement le piège de la langue littéraire, bannière que brandissent certains confrères « conscients » et surtout conformes. Qu'a-t-il, à ce moment-là, à perdre, lui dont le corps et l'esprit sont morts une cinquantaine de fois en neuf ans ; que lui reste-t-il d'autre sinon refuser d'être dans l'espace de la langue dite normative, celle qui canalise le désordre des sens par la grammaire et la syntaxe, veilleurs rassurants du sens ? S'obstinant à demeurer hors le cadre – hors la loi –, Artaud refuse les mots comme il refuse ses maux, ou plutôt les emploie à cogner en en émiettant l'équilibre avec son propre déséquilibre. Le pressentiment, en 1925, de l'impossibilité d'être dans l'absence de l'espace pour la pensée, évolue en geste concret de creuser cet espace en-dessous des mots-corps pour permettre à la pensée corporalisée de surgir par ailleurs.

D'autre part, l'année 1925 fut encore marquée par la tentative d'Artaud de s'intégrer dans la société et ses corps de métiers. Ce fut l'époque des petits rôles au théâtre de la compagnie Pitoëff, de quelques rôles importants au cinéma, du refus de Jacques Rivière de publier ses poèmes dans *La Nouvelle Revue française* et de la collaboration avec le groupe surréaliste. Temps de l'espoir de survivre au quotidien contrecarré par la détresse de l'être, des douleurs corporelles auxquelles Artaud résiste par la drogue, le mysticisme et la fécondité créatrice. Durant cette période, il évoque avec regret l'esprit qui déserte la société et se dérobe à l'homme. Il est celui qui de sa vie fera une mise en scène, et de son œuvre une mise en abyme. Réceptacle et processus du spectacle qu'il anime seul sur la scène de son esprit, et qui, dans l'espace du langage et celui de l'existence, sera le prototype du reste.

Sous ce «reste» entendons avant tout le corps propre mis en spectacle sur les scènes de théâtre et les écrans de cinéma. De nombreux témoignages relatent l'extravagance d'Artaud, ses spectaculaires crises de colère, sa propension à la provocation; un certain état de fureur dicté par des raisons extérieures et intérieures, coexistant avec une extraordinaire lucidité, notamment politique. Revenu, en 1926, du surréalisme qui fut une manière de passer outre la réalité et de rejoindre l'espace des rêves – tentative qui s'est soldée par l'échec à cause de l'annonce de l'intégration des surréalistes au Parti communiste –, révolté contre la société de son temps dont il se fait un critique virulent, Artaud veut transformer le réel et la communauté des hommes en un espace sain, sans toutefois passer par une révolution au sens politique du terme. «Pour moi, à le considérer dans son essence, le surréalisme a été une revendication de la vie contre toutes ses caricatures, et la révolution inventée par Marx est une caricature de la vie» (Artaud, 2004 : 693), dira Artaud dans ses *Messages révolutionnaires*. Il convient, néanmoins, de faire remarquer un versant contestataire du *Théâtre et son double* dans lequel est posée la question de l'incapacité du théâtre contemporain de soulever les problèmes sociaux. Et si Artaud n'adhère à aucun parti politique depuis son exclusion du groupe surréaliste, c'est qu'il se doute de l'inutilité de toute révolution, tant que l'homme lui-même ne sera pas entièrement refait. Le théâtre seul est capable de transfigurer l'imparfaite créature et de guérir la vie, car par les corps des acteurs il agit directement sur celui du spectateur dans lequel il fait renaître son véritable être. Comme le remarque Daniel Odier, «pour Artaud, le corps est la zone de naissance vibratoire de laquelle toute chose part et aboutit après avoir pénétré et laissé une place brûlée à l'intérieur de ceux qui ont été touchés» (Odier, 1971 : 19).

La création du corps universel au sein duquel esprit et chair seront réunifiés, restitués à la Nature et à tous les êtres, repeuplant toute la surface de l'univers, aurait été l'ultime ambition d'Artaud. Pour atteindre ce corps-là, il fallait briser son simulacre physique avec son pseudo-souffle abusivement nommé âme, principe de vie et de pensée détourné de son rôle premier de rendre vivant et intelligent son réceptacle charnel. Par ailleurs, à la destruction de ce corps-là, Artaud s'adonne avant même qu'il ne réalise l'enjeu principal de sa vie, refusant inconsciemment son corps dès l'enfance. À ce corps maltraité dont la déchéance sera accélérée par les privations de la guerre, les abominables traitements asilaires et le cancer final, il aurait toujours manqué l'*anima*, cette véritable respiration qui rend la matière aussi légère que l'air qui la supporte. À cette absence, Artaud répond par la réduction de la matière, sa pulvérisation dans l'espace de ses derniers poèmes qui sont l'ultime mise en spectacle de son être éclaté. Le dernier recueil de poésies, *Suppôts et Supplications*, est aussi la dernière représentation du corps qui subit d'incessantes fragmentations à l'instar des corps martyrisés des saints qui, avant de rejoindre l'infini de l'espace, subissent un test de résistance de leur âme, garante de la reconstruction d'un nouveau et impérissable corps.

À lire le Artaud des années 1940 invectivant toute entité non organique du corps et de l'espace – conscience, religion, science ou philosophie –, on a tendance à croire que cette dernière période de sa vie fut marquée par la répudiation définitive de toute spiritualité. Cependant, Philippe Sollers et Guy Scarpetta remarquent qu'«il n'est pas de mot qu'Artaud prononce plus souvent, ni avec plus d'obstination et de force que celui de pensée» (Scarpetta, 1973 : 276). La pensée d'Artaud serait-elle l'envers – et non l'inverse – du corps que le foisonnement des formes corporelles efface, mais qui, néanmoins, alimente les chaufferies de leur infatigable mécanique qui les maintient en action ? En tout cas, dans l'idée artaudienne de 1935-1936, l'âme au sens du latin *animus* – esprit, intelligence, jugement – est synonyme de la culture en ce qu'elle s'apparente à la vie qui évolue dans l'espace. « Culture dans l'espace veut dire culture d'un esprit qui ne cesse de respirer et de se sentir vivre dans l'espace, et qui appelle à lui les corps de l'espace comme objets mêmes de sa pensée [...] » (Artaud, 2004 : 702), écrit Artaud dans *Le théâtre et ses dieux* :

La culture [la vie] est un mouvement de l'esprit qui va du vide vers les formes et des formes rentre dans le vide, dans le vide comme dans la mort. Être cultivé [vivant] c'est brûler des formes, brûler des formes pour gagner la vie. C'est apprendre à se tenir droit dans le mouvement incessant des formes qu'on détruit successivement. (Artaud, 2004 : 702)

Or toute écriture littéraire est une forme figée et morte; écrire c'est empêcher l'esprit de bouger au milieu des formes comme une vaste respiration. C'est pourquoi l'écriture du dernier Artaud, volontairement lointaine du langage soigné, est plus vivante que toute autre, car elle se veut la scène de la reconstruction du corps réconcilié avec l'esprit qui l'empêche de prendre une forme définitive. Malgré les insultes faites à l'esprit dans ses derniers recueils – dont il renie surtout la connotation religieuse – Artaud sait que se soucier du corps et non de la conscience, c'est risquer la perte du corps. Et même s'il n'est pas à une contradiction près, même s'il ne parle que de son corps transfiguré et jamais de l'esprit, il revient encore, en 1948, à l'histoire des Tarahumaras dont il donne la culture en exemple à la civilisation occidentale en réaffirmant, dans ses derniers textes, la vérité de la vie psychique, celle de l'âme dont l'intelligence anime et guide la réfection du corps. Plus qu'un point mort de l'espace vers lequel tend ce corps, l'esprit – ou l'âme – serait donc le point de jonction des entités antagonistes que sont le corps et ses espaces, et que la magie du théâtre transmute en une indivisible unité.

ANDRÉ-CARRAZ, Danièle (1973), *L'expérience intérieure d'Antonin Artaud*, Paris, Éditions Saint-Germain-des-Prés.

ARTAUD, Antonin (1947), *CI-GIT* précédé de *La culture indienne*, Paris, K éditeur.

ARTAUD, Antonin (1948a), *Lettres de Rodez*, Paris, GLM.

ARTAUD, Antonin (1948b), *Les Tarahumaras*, Décines, L'Arbalète.

ARTAUD, Antonin (1948c), *Revue 84*, n° 5-6, « Spécial Antonin Artaud », textes d'Antonin Artaud suivis de témoignages des amis d'Antonin Artaud. Paris, Éditions de Minuit. Directeurs-éditeurs : Marcel Bisiaux, André Dhotel, Alfred Kern, Henri Thomas. Auteurs : Arthur Adamov, Henri Thomas, Marcel Bisiaux, Alfred Kern, Paule Thévenin, Roger Blin, Alain Guny, Marthe Robert, Jacques Brenner, Pierre Minet, Jacques Prével, Pierre Loeb, L'ALCHIMISTE (Jean-Marie Boëglin), Florence Loeb, Camille Boyer, Domnine Thévenin, Jean Paulhan, André Gide.

ARTAUD, Antonin (1953), *Vie et mort de Satan Le Feu* suivi de *Textes mexicains pour un Nouveau Mythe*, préface de Serge Berna, Paris, Arcanes.

ARTAUD, Antonin ([1927] 1956), *L'Ombilic des Limbes* suivi de *Le Pèse-Nerfs et autres textes*, préface d'Alain Jouffroy, Paris, Gallimard.

ARTAUD, Antonin (1964), « Le théâtre et son double », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. IV.

ARTAUD, Antonin (1969), « L'intempestive mort et "l'Aveu" d'Arthur Adamov », *Le Nouvel Observateur*, 21 juillet, p. 36-37.

ARTAUD, Antonin ([1974] 2001), *Van Gogh le suicidé de la société*, préface d'Évelyne Grossman, Paris, Gallimard.

ARTAUD, Antonin ([1974] 2003), *Pour en finir avec le jugement de dieu*, préface d'Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire ».

ARTAUD, Antonin (2004), *Œuvres*, Évelyne Grossman (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».

ARTAUD, Antonin ([1978] 2006), *Suppôts et Supplications*, édition, notes et préface d'Évelyne Grossman, Paris, Gallimard/Poésie.

ODIER, Daniel (1971), « Bilan », *Le Nouveau Planète + Plus*, 20 février, p. 19.

PARISOT, Henri (1948), « Ne laissez pas les psychiatres jouer avec la poésie », *K*, n° 1-2 (*Antonin Artaud, textes, témoignages, documents*), p. 77.

ROY, Claude (1967), « L'idiot sacré de notre village », *Le Nouvel Observateur*, 5 juillet, p. 30-32.

SCARPETTA, Guy (1973), « La dialectique change de matière », dans Philippe Sollers (dir.), *Artaud*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 » p. 263-302.

THÉVENIN, Paule (1971), « Artaud sans légende », propos recueillis par Nicole Boulanger et Jean-François Josselin, *Le Nouvel Observateur*, 19 avril, p. 51.

THÉVENIN, Paule (1993), *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, coll. « Fictions & Cie ».

VIRMAUX, Alain et Odette (1986), *Antonin Artaud : qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, coll. « Qui êtes-vous ? », n° 17.

Le théâtre, un oubli dans les études sadiennes

Donatien-Alphonse-François marquis de Sade a écrit plus d'une vingtaine de pièces de théâtre. Toute sa vie, il fut passionné par la dramaturgie : en plus d'être auteur, Sade fut « comédien, chef de troupe, décorateur, metteur en scène, et même souffleur par nécessité » (Lever, 2000 : 11). Ajoutons qu'il fut aussi l'amant de nombreuses actrices qu'il mettait à l'ouvrage, dont la célèbre Beauvoisin, qu'il fit passer pour sa femme à Lacoste pendant l'été 1765 (Lever, 1995 : 141-146). Jusqu'à récemment, il y avait peu ou pas d'études sur le théâtre de Sade ; le marquis a certes été le sujet de nombreuses pièces, mais c'est faisant fi de toute son œuvre dramaturgique et en s'inspirant ou bien de la légende, ou bien de ses romans clandestins, qu'il fut porté sur les planches¹.

Dans les pages qui suivent, nous tracerons les pourtours de la (non-)réception du théâtre de Sade. Nous commenterons brièvement chacune des pièces, d'abord en replaçant l'écriture théâtrale dans son contexte biographique, puis en explorant les différentes thématiques et leurs échos dans les romans de Sade. Nous avancerons ensuite la thèse selon laquelle l'écriture préfacielle du Sade dramaturge (« Avant-propos » de quatre pièces de théâtre : *Le capricieux*, *Les jumelles*, *Le prévaricateur* et *Le misanthrope*) nous éclaire sur les modalités d'écriture de son théâtre mais peut aussi nous permettre de jeter une lumière nouvelle sur l'ensemble de l'œuvre du marquis – pour ce faire nous reviendrons aussi sur le petit traité « Idée sur les romans » (Sade, 1966 : 3-22) ainsi que sur la « Lettre de l'auteur des *Crimes de l'amour* à Villeterque, folliculaire »

1. Maurice Lever nous apprend que la présence du personnage de Sade au théâtre remonte au XVIII^e siècle dans une comédie en un acte intitulée *Le journaliste ou l'ami des mœurs*, œuvre d'un certain Lombard de Langres (Lever, 1995 : 428). Pour le détail des pièces inspirées du personnage du marquis, nous renvoyons à Garand, 2007 : 63-82.

(Sade, 1966b : 507-515). Nous proposerons ici que Sade est un peintre de caractères, attentif au cœur de l'homme, peignant le plus souvent à l'excès, dans le but de faire vaciller l'autorité de ses personnages.

SADE DRAMATURGE, VICTIME D'UNE EXÉGÈSE PARTIELLE?

Prétextant du soi-disant manque d'intérêt du théâtre de Sade, nombre d'exégètes font peu de cas, voire ignorent cette partie de son œuvre et ce, malgré la vocation de dramaturge de génie à laquelle il prétend. Sade écrit en effet en 1784 :

Il m'est absolument impossible de résister à mon génie ; il m'entraîne dans cette carrière-là malgré moi, et quelque chose qu'on puisse y faire, on ne m'en détournera pas. J'ai dans mon portefeuille plus de pièces que n'en ont fait une grande partie des auteurs vantés de nos jours et des canevas préparés pour plus du double de ce que j'ai fait (Sade, 1966c : 441-442).

Gilbert Lely, le premier à publier les *Œuvres complètes de Sade*, soutient qu'on ne voit dans cet extrait que « l'image aberrante qu'il [Sade] s'est forgée de son génie d'auteur dramatique » (Lely, 1966, t. 2 : 232). Le jugement de Lely, que nous ne chercherons pas ici à contester, a une effectivité telle qu'elle se fait ressentir encore aujourd'hui ; il décida en outre de ne pas inclure le théâtre dans les *Œuvres complètes* et ce, même s'il affirmait dans la brève section consacrée au théâtre – douce ironie –, que « la plus chétive production d'un créateur comme M. de Sade peut devenir révélatrice au gré d'un détail biographique ou bien servir à déceler dans tel autre de ses ouvrages majeurs une irisation inconnue » (205). On observe le même geste en ce qui concerne les *Œuvres complètes de Sade* chez Jean-Jacques Pauvert qui choisit aussi de ne pas joindre le théâtre à la somme des ouvrages du marquis. Cependant, l'éditeur se ravisa en 1970 et publiera, avec une préface de Jean-Jacques Brochier, ces « dangereux suppléments » (Phillips, 1997 : 50)². Ajoutons qu'aucune pièce de Sade ne sera montée au théâtre après sa mort, à l'exception de la pièce *Le boudoir* mise en scène par Anne Degrémont au Théâtre de Nesle à Paris et au Festival d'Avignon en 1995 (Kozul, 2005 : 201).

Il est vrai que l'univers théâtral de Sade diffère de celui auquel nous avait habitué sa verve romanesque ; c'est d'ailleurs ce que relève Maurice Lever qui souligne qu'il n'y a rien d'obscène dans le théâtre de Sade, rien de pornographique : « [point] de lubricité, point d'hystérie, point d'imprécations, aucun de ces supplices par lesquels Sade exorcise nos consciences » (Lever,

2. Ajoutons que le théâtre de Sade est la seule partie de son œuvre qui fut publiée dans les *Œuvres complètes* sur des feuillets non massicotés. Plus tard (en 1991), le théâtre sera intégré à la collection Blanche chez Pauvert dans les tomes 13 à 15. Quant aux *Œuvres* publiées dans la Pléiade, elles ne comptent – en plus des études et préfaces assemblées – que six romans et un conte : les trois *Justine*, l'*Histoire de Juliette, Aline et Valcour*, *La philosophie dans le boudoir* ainsi que *Dialogue entre un prêtre et un moribond*.

2000: 12). Anne Lacombe nous rappelle que «le nom de dieu [y] est évoqué avec respect, la société avec vénération et tout est très convenable» (Lacombe, 1975: 117). Disons seulement pour l'instant que Sade ne va pas aussi loin dans son théâtre que dans ses romans, mais, nous le verrons, les mêmes considérations (les mêmes thématiques, la même manière de peindre des caractères) semblent guider l'auteur.

Si l'on suit Sylvie Dangeville, le théâtre de Sade est le plus souvent victime d'un «véritable ostracisme» (Dangeville, 2000: 28): l'on dit qu'il est conservateur, aristocratique, moraliste et d'une écriture médiocre. De fait, pour un Lely, parler du théâtre de Sade, c'est «pénétrer dans un domaine où l'on ne cesse de s'étonner que l'auteur d'*Aline et Valcour* dont les moindres billets témoignent à l'envie de la main géniale qui les a tracés, ait pu se montrer constamment d'une aussi inconsciente médiocrité» (Lely, 1966, t. 2: 205). Il ajoutera que tout ce qu'on retrouve dans le théâtre de Sade, c'est «la maladresse du style et l'indigence des plaisanteries» (211); et l'écho de Lely se fait entendre chez un Jean Fabre qui, dans sa préface à l'ouvrage *Les crimes de l'amour*, avance que c'est avec «une obstination dans l'erreur [...] [que] Sade s'est imaginé que le théâtre ferait un jour sa gloire» (Fabre, 1966: XIII). Notons aussi qu'André Guyaux, dans l'un des premiers articles portant sur le théâtre de Sade, abondera dans le même sens: l'échec de Sade au théâtre allait de soi puisque c'était «à la fois du mauvais Sade et du mauvais théâtre, du théâtre d'imitation» (Guyaux, 1979: 57)³. Ce n'est pas tant la critique sévère envers le théâtre de Sade que nous chercherons à remettre en question ici, mais plutôt ses conséquences, soit l'oblitération d'une partie significative de son œuvre.

Il importe de se poser la question suivante: à l'aune de quoi pouvons-nous – devons-nous – voir, entendre, le théâtre de Sade? Si le lecteur s'y montre déçu, est-ce parce qu'il y a cherché ce qu'il n'y a point trouvé? C'est ce que laisse entendre cette remarque de Thomas Wynn et Caroline Garant:

Bien avant de trouver sa propre voix auctoriale dans des ouvrages comme le *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, *Les 120 journées de Sodome* ou *l'école du libertinage et le poème «La Vérité»* (écrits entre 1782 et 1787), Sade composa plusieurs compliments qu'il joua avec ses proches (Wynn et Garant, 2007: 9).

Or, qu'est-ce qui permet d'affirmer que le roman *Les cent vingt journées* (par exemple) est ce qui constitue la «propre voix auctoriale» du marquis? Ne croirait-on pas lire là un désir de trouver – à tout prix – dans les écrits de celui qui verra son nom associé au sadisme, les traces d'une

3. Sade écrivait au sujet de l'imitation: «Nous ne craignons jamais sur cela la plus légère accusation de plagiat; nous en soumettons l'examen à nos plus sévères censeurs. Ce serait furieusement rétrécir la carrière que de ne pas se croire permis de travailler dans un genre à peu près semblable à celui d'un auteur qui nous a précédé. [...] Ce n'est pas imiter que d'embellir, ce n'est pas copier que de redresser.» (Sade, 1970, t. 3: 333-334)

perversion? Il est vrai que la singularité des romans de Sade fera sa renommée ; cependant, Sade se considérait comme un dramaturge et il serait plus conséquent en ce sens d'affirmer que sa voix auctoriale se trouvait dans son théâtre, aussi décevante cette affirmation puisse-t-elle être. Là réside pour nous l'écueil récurrent des études sadiennes : à trop vouloir déceler une image donnée, on en vient à ne plus ouïr la polyphonie de son œuvre.

Citons à titre d'exemple ce passage de Brochier qui réécrit (peut-être inconsciemment) un extrait de la correspondance du marquis. En effet, nous décelons un malentendu qui trouve sa source dans la préface des premières œuvres complètes du théâtre. Brochier cite cet extrait de la correspondance de Sade :

Ce sera avec une bien vive satisfaction que, me relivrant à mon seul génie, je quitterai les pinceaux de L'Arétin pour ceux de Molière. Les premiers, comme on le voit, ne m'ont valu qu'un peu de vent dans la capitale de la Guyenne [ville de Bordeaux] ; les seconds ont payé six mois mes menus plaisirs dans une des premières villes du royaume, et m'ont fait voyager deux mois en Hollande sans y dépenser un sol du mien. Quelle différence. (Sade dans Brochier, 1970 : 21-22)

De cette citation, Brochier conclut que Sade délaisse les romans (l'Arétin) pour le théâtre (Molière), ce qui lui assurera une gloire plus rapide, et donc, plus d'argent. Sade n'aurait donc d'attachement au théâtre que lucratif. Il est vrai, comme le souligne Lever, qu'une pièce à succès rapporte plus qu'un livre et plus vite (Lever, 2000 : 12). Cependant, si l'on retourne à la lettre telle que citée dans les *Œuvres complètes* publiées par Lely, on lit plutôt ceci : « Ce sera avec une bien vive satisfaction que, me relivrant à mon seul gene [sic], je quitterai les *pinceaux de Molière* pour ceux de *l'Arétin* » (Sade, 1966d : 347, nous soulignons). L'Arétin et Molière auraient donc été substitués l'un à l'autre? Que doit-on tirer de cet extrait sachant que l'Arétin est aussi auteur de théâtre ?

En retournant au catalogue de la bibliothèque de Sade, on remarque que Sade possédait deux volumes des romans de l'Arétin (Lever, 2003, t. 2 : 629, 687). Tout bien pesé, il semble que si tant est que l'Arétin inspira Sade, ce le fut davantage en regard de ses romans que de son théâtre et ce serait en ce sens que Sade se targuait d'en être l'« émule » (Laborde, 1991 : 55). À défaut d'avoir trouvé une explication satisfaisante chez les commentateurs, voici la lecture que nous proposons de cet extrait. Sade quitte le théâtre (temporairement s'entend) pour écrire les romans que l'on connaît pour subvenir à ses besoins⁴. Cette lecture paraît la plus plausible et la tendance à y voir autre chose apparaît alors comme le témoignage d'un rapport plutôt mimétique (conscient ou non) des commentaires sur le théâtre de Sade, ce dont témoignent exemplairement ces propos de Fabre : « [On] n'a aucune peine à croire M. Gilbert Lely qui, en possession du très abondant théâtre inédit de Sade, estime qu'il serait affligeant de le publier. » (Fabre, 1966 : XIV)

4. Voir la « Lettre du 12 juin 1791 M. de Sade à Reinaud » dans Laborde, 1996 : 50.

C'est d'abord par le détour de la correspondance de Sade qu'on s'est intéressé à son théâtre (Apollinaire sera le premier en 1912 à faire ressortir les liens de Sade avec la Comédie-Française), puis par le biais de la théâtralité des romans sadiens : lieu clos, déguisements, mise en scène, didascalies (voir Lefort, 1995 : 93, 97). En fait, les premières études sur la théâtralité chez Sade tiennent peu compte de son théâtre et l'ouvrage le plus éloquent à cet égard est, et demeure, le collectif dirigé par Annie Lebrun (1989) : *Petits et Grands théâtres du marquis de Sade* qui consacre la forte majorité de son entreprise aux romans et non aux pièces du marquis.

La première étude sérieuse à paraître sur le théâtre de Sade est vraisemblablement la préface faite par Brochier des œuvres publiées chez Pauvert en 1970. Son analyse est en vérité peu généreuse ; l'introduction du théâtre de Sade dans les *Œuvres complètes* s'accomplit dans la continuité d'une certaine volonté de mise à distance de cette partie imposante de l'œuvre. La thèse de Brochier se résume à ceci : on retrouve dans le théâtre la négation du mal contenue dans les romans. On assisterait donc au « renversement humoristique de cette négativité scandaleuse que représentent *La Nouvelle Justine* et *l'Histoire de Juliette* » (Brochier, 1970 : 29).

Suivent les articles d'Anne Lacombe en 1975 et de Pierre Frantz en 1983 qui étudient l'ensemble du corpus théâtral du marquis, en interrogeant ou bien les liens avec l'œuvre dans son entier, ou bien les dispositifs scéniques. Notons qu'il existe à notre connaissance deux articles portant précisément sur deux pièces de Sade. Le premier, en 1970, par Jean-Jacques Roubine, étudie la pièce *Oxtiern ou les dangers du libertinage* ou *Le comte Oxtiern ou les effets du libertinage* (1791)⁵ tandis que le second, publié bien des années plus tard, en 2007, par Michel Delon, interroge la pièce *Jeanne Laisné ou le siège de Beauvais* ou *Jeanne Laisné ou les héroïnes de Beauvais* (1783). Ajoutons à ceci l'ouvrage de Dietmar Rieger, publié en 1997, qui consacre un chapitre au théâtre de Sade rédigé pendant la période révolutionnaire⁶.

En 2000, Sylvie Dangeville publiera la première thèse entièrement consacrée au théâtre de Sade : *Le théâtre change et représente : lecture critique des œuvres dramatiques du marquis de Sade* préfacée par Maurice Lever. En 2005, Mladen Kozul consacrera toute la troisième partie de son livre *Le corps dans le monde, récits et espaces sadiens* au théâtre de Sade et publiera en annexe une version inédite de la pièce *La ruse de l'amour ou les six spectacles* (1783 ; un manuscrit de 1810 s'intitulant *L'union des arts* reprend sensiblement la même trame). En 2007, Thomas Wynn consacrera la première étude en anglais au théâtre du marquis. Cette recension ne

5. Toutes les dates sont tirées de la chronologie établie par Wynn et Garand, 2007 : 16-18.

6. Martin Nadeau s'intéressera aussi à cette période de la vie du marquis et intégrera dans son article des réflexions sur *Oxtiern* et le *Suborneur*, deux pièces de Sade (Nadeau, 2007).

aurait être complète, si tant est qu'elle le soit, sans souligner le travail exemplaire du dossier de *L'Annuaire théâtral* «Sade au théâtre: la scène et l'obscène», largement consacré au corpus dramaturgique du marquis⁷.

LE THÉÂTRE ET LA BIOGRAPHIE

Au registre des premières pièces de Sade on compte entre autres : *Le philosophe soi-disant* (écrit entre 1758 et 1769) qui marie humour et philosophie : on y retrouve un couple demandant conseil à un philosophe, qui au premier abord paraît escroc mais qui, au terme de l'histoire, permettra à l'intrigue de bien se dénouer ; *Le mariage du siècle* (1772), pièce incomplète dans laquelle on lit l'histoire d'un homme tourmenté par ses anciennes femmes ; ainsi que *Les antiquaires* (1776) où se déroule, dans une maison de campagne près de Paris, une comédie au langage savant dans laquelle un amant use d'un stratagème douteux, se faisant passer pour un grand antiquaire, afin de convaincre le père de sa bien-aimée de lui offrir la main de sa fille.

Sade composera la majorité de ses pièces pendant ses premières années de détention pour affaires de mœurs⁸ notamment à Vincennes (1778-1790) ; tout porte à croire qu'il voyait dans le théâtre la possibilité de se racheter socialement (Lever, 2000 : 11)⁹. Aussitôt libéré, en 1790, Sade s'empresse de proposer ses pièces à plusieurs théâtres ; il essuiera de nombreux refus. Néanmoins, deux pièces seront portées sur les planches : *Le suborneur (L'homme immoral ou le faux ami)* (1783) ainsi qu'*Oxtiern*¹⁰.

La révolution bat son plein. Les salles de théâtre se démultiplient, on passe de trois grands théâtres privilégiés aux débuts de la Révolution à plus de trente-six salles en 1792 (Nadeau, 2002 : 58). Sade s'engage auprès de la Section révolutionnaire des Piques (où il côtoiera Robespierre et Saint-Just). Le marquis (qui se fait désormais appeler citoyen) fera de son mieux pour user de cette nouvelle donne à son avantage. Il écrira même aux autorités, les enjoignant à contraindre les comédiens du Théâtre français à représenter sa pièce *Jeanne Laisné*, cet ouvrage capable «d'échauffer dans tous les cœurs l'amour de la patrie» (Sade, 1970, t. 1 : 129), préfigurant «le

7. Notons aussi la parution en allemand de deux études sur le théâtre : Arthur Maria Rabenalt (1963), *Theatrum Sadicum, der Marquis de Sade und das Theater*, Emsdetten, Lechte ; ainsi que Cerstin Bauer (1994), *Funke, Triumph der Tugend : das Dramatische Werk des Marquis de Sade*, Bonn, Romanistischer Verlag.

8. Au registre des «affaires de mœurs» on note : l'Affaire Jeanne Testard en 1763, l'Affaire d'Arcueil ou l'Affaire Rose Keller en 1768 et l'Affaire des orgies et des bonbons cantharidés (Affaire de Marseille) en 1772. On ne connaît pas d'autres crimes sexuels attribués à Sade après cette période.

9. La pièce *Jeanne Laisné* fut même vraisemblablement jouée à la Bastille, voir Lever, 1995 : 413.

10. En novembre 1791, lors de la deuxième représentation de cette pièce (et dernière à Paris, une autre représentation se tiendra à Versailles ; Sade y jouera lui-même le rôle de Fabrice), un conflit éclata au sein de l'assistance qui fit interrompre la pièce (voir Kozul, 2005 : 229). *Oxtiern* est une version édulcorée pour le théâtre d'*Ernestine*, une des nouvelles des *Crimes de l'amour*, et constitue le seul «succès» véritable de Sade (Nadeau, 2007 : 3).

théâtre comme école du peuple » tel qu'il sera promu par le Comité d'instruction publique en mai 1792 (Nadeau, 2002 : 57) :

Vous êtes tous d'avis, citoyens représentants, et tous les bons républicains pensent de même, qu'une des choses la plus essentielle est de ranimer l'esprit public par de bons exemples et par de bons écrits. On dit que ma plume a quelque énergie, mon roman philosophique [*Aline et Valcour*] l'a prouvé : j'offre donc mes moyens à la République, et les lui offre du meilleur de mon cœur (127).

Jeanne Laisné raconte l'histoire de cette femme qui défendit la ville de Beauvais en juillet 1472 contre Charles le Téméraire¹¹. Cette pièce, quoi qu'à saveur monarchiste, repose sur l'idée qu'il faut sauver à la fois l'honneur de la patrie, des citoyens et de la famille ; son propos transcende le type de régime politique ; une forme de patriotisme sous un régime peut aussi servir sous un autre. Sade composera aussi pendant la période révolutionnaire *Franchise et trahison* (non datée, corrigée en 1808) où l'action, se déroulant sous le règne de Louis XV, présente une critique des lettres de cachet.

Ce bref survol ne saurait être complet sans interroger le passage de Sade à Charenton, lieu où il rendit l'âme. Les dernières années de sa vie, passées dans cet hospice, furent largement consacrées à la mise en scène de pièces en ces lieux, Sade y fera même jouer des malades. Rappelons que ce dernier n'y était pas détenu pour aliénation mais plutôt, sur ordre de Napoléon, pour avoir écrit *Justine*¹². Il est difficile de penser à cette époque de la vie de Sade sans avoir en tête la célèbre pièce de Peter Weiss portée à l'écran par Peter Brook, *Marat-Sade*. Or, aussi magnifique soit cette pièce, elle paraît « bien éloignée de la réalité » (Lacombe, 1975 : 116) et contribue elle aussi à forger le mythe de Sade¹³ ; en effet, « [i]l y a bien loin entre les spectacles qu'il montait et la pièce de Peter Weiss. » (Brochier, 1970 : 18) Selon les mots de Dangeville, Charenton sera le seul lieu de réalisation de la « gloire théâtrale [que Sade] avait toujours ambitionnée. » (2000 : 55) Guyaux nous dit au sujet de cette période :

Sade, à Charenton, est un peu l'inventeur d'une médecine. Il se passe, grâce à lui, entre le théâtre, la prison et la folie, quelque chose qui nous fascine encore. L'idée du théâtre comme remède apparaît d'ailleurs dans l'œuvre théâtrale du marquis de Sade : dans *L'Union des arts ou Les ruses de l'amour* [...] [où] l'argument principal est la séduction par le théâtre (1979 : 46).

11. Grâce au courage des femmes de Beauvais, menées par Jeanne Laisné, Charles le Téméraire fut obligé de lever le siège et rendit à Louis XI cette partie du territoire français (Tranchant et Ladimir, 1866 : 155). Pour une bibliographie historique détaillée, consulter Dangeville, (2000, « Annexe K » : 643-646). Notons que l'histoire est romancée puisque Sade avoue en avoir changé la fin (Sade, 1970, t.1 : 248).
12. Dans les faits Sade sera plutôt arrêté parce qu'accusé d'être l'auteur de *Zoloé*, un petit roman d'une extrême férocité à l'égard de Bonaparte et de son entourage. Or, il fut prouvé que Sade n'en était pas l'auteur. Il demeura néanmoins dans cet hospice, sa réputation servant de motif.
13. Sans parler du film *Quills* de Peter Kaufman, où Constance Quesnet est incarnée par Kate Winslet, qui est d'un ridicule presque inégalé. À la fin, Sade perd complètement la raison et se voit enfermé dans un cachot à Charenton. Il meurt après qu'on lui ait coupé la langue et qu'il ait rédigé des vers scabreux avec ses excréments sur les murs.

Mais il faut prendre garde ici de ne pas céder à une lecture trop médicale du marquis. Sade n'est pas l'inventeur de la médecine, non plus qu'un médecin dans les murs de l'hospice. Ajoutons une fois pour toutes que ses pièces en elles-mêmes n'ont pas de vertu curative. Une telle lecture de Sade semble brouiller la distance entre le pensionnaire et son directeur, François Simonet de Coulmier, qui réussit à voir en Sade un allié dans son entreprise. Le ministère de police qui enquêtera à Charenton écrira au sujet de Coulmier : « [Il] a beaucoup d'obligation à de Sade, parce que regardant la comédie comme un moyen curatif de l'aliénation d'esprit, il se trouve heureux d'avoir dans son hospice un homme capable de former à la scène les aliénés qu'il [Coulmier] veut guérir par ce genre de remède. » (Brochier, 1970 : 18-20)

Pendant sa période de détention à Charenton, Sade composera *La fête de l'amitié* (entre 1810 et 1812), ainsi que des *Couplets et pièces de circonstances*. *La fête de l'amitié* est une pièce écrite en l'honneur du directeur de Charenton et jouée en son enceinte (Brochier, 1970 : 19); en témoigne, entre autres choses, l'acrostiche du personnage principal nommé Meilcour. Un extrait de la pièce semble décrire l'état des lieux en la demeure de l'hospice :

Orphanis – Cette maison, vous le savez, contient des individus de l'un et de l'autre sexes, mais dans le cours des traitements, ils ne se voient, ni ne se connaissent. Ah ! Rien de ce que la pudeur exige n'échappe à l'œil vigilant de cet administrateur ; si, quand leur guérison se déclare, sa bonté leur permet d'être ensemble pour l'accélérer, c'est sous les regards éclairés et sévères des sages surveillants qui coopèrent à ses vues, qu'ont lieu ces réunions rares et décentes, dont le but moral est de goûter ensemble des plaisirs honnêtes qui tournent toujours au profit de leur guérison, quelques danses, un spectacle exécuté par eux-mêmes, des promenades ; voilà les dissipations qui perfectionnent les cures et qui nous mettent promptement en l'état où vous me voyez (Sade, 1970 : 434).

On peut affirmer qu'au terme de son séjour, Coulmier aura su faire de Sade un allié plus qu'un ennemi, le théâtre ayant joué un grand rôle dans cette entreprise (Lever, 1995 : 606).

LES GRANDES THÉMATIQUES DU THÉÂTRE DE SADE ET LES VARIATIONS SUR UN MÊME THÈME

On dit souvent que le théâtre de Sade est la partie de son œuvre la plus classique, qu'on y dénote de la convention, du conformisme (Lebrun, 1986 : 132), le tout à l'image d'un aristocrate des plus respectables (Wynn et Garand, 2007 : 9). Classique, il l'était certes plus dans ses pièces que dans ses romans. Il n'empêche que ces affirmations méritent d'être nuancées, et Kozul nous rappelle à ce titre que les pièces de Sade sont « trop investies de l'adversité qui les fait

naître pour n'être que conventionnelles.» (Kozul, 2005 : 183) En effet, bien que le marquis fût conscient des principes dictant l'art d'écrire de l'époque, cela ne l'empêcha pas, à l'instar de plusieurs de ses contemporains (Diderot, Beaumarchais), de les contourner à quelques reprises. Cet état de fait, on le doit en grande partie à l'obsession du marquis pour un théâtre de grandeur. En conséquence, et contrairement à ce qui est largement véhiculé, le théâtre de Sade n'en est pas un de retenue ou de modération. À titre d'exemple, *l'Union des arts*, aussi nommée : *Ruse de l'amour*, met en acte un procédé qui deviendra classique, celui du « théâtre dans le théâtre » où sont réunis tragédie, drame anglais, haute comédie, comédie-féerie et opéra comique. La première version, composée en 1792, durait plus de trois heures. Sade réécrivit maintes fois cette pièce, la proposant en version plus courte, ou de manière détachée, faisant des deux derniers récits, *La tour mystérieuse* et *Le suborneur*, des pièces autonomes. Ce projet est l'*exemplum* de cette non-retenue :

Quels que soient les moyens dont il dispose [écrit Chantal Thomas au sujet de cette pièce] Sade n'a jamais à l'esprit un théâtre pauvre. Le minimalisme ne l'a jamais tenté. Son désir d'écriture pour le théâtre est lié à la mise en place de grands appareils visuels, où les décors, les éclairages, l'espace scénique ont un rôle décisif (Thomas, 1994 : 214).

On note la même observation chez Wynn qui écrit :

Le même désir extrême [que dans *Justine*] (quoique d'ordre constructif plus que destructif) inspire le théâtre imaginaire de Sade, et l'effort à refaire l'univers selon la volonté individuelle est sublime, au sens postclassique du terme qui privilégie l'énergie et l'excès, l'individu et l'imagination sans tenir compte des implications morales (Wynn, 2007 : 36).

Énergie, excès, ne sont-ce pas les mots dont on use généralement pour qualifier le roman sadien et l'époque révolutionnaire? Kozul ajoute : « Sa passion du théâtre est jugée excessive même par ceux qui partagent ses privilèges de caste [notamment sa belle-mère] : elle déborde un cadre dont la fixité fait coïncider le protocole de la représentation avec l'immobilité de la hiérarchie sociale. » (Kozul, 2005 : 181)

Sade prendra vraisemblablement plaisir, comme nombre de ses contemporains, à jouer des différentes possibilités qu'offre la mise en scène, en intégrant certaines « innovation[s] technique[s] » (Lacombe, 1975 : 118) sur des scènes à grands déploiements. Par exemple, dans *Le misanthrope par amour* ou *Sophie et Desfrancs* ou *Sujet de Zélonide* (1782), Sade insère des pantomimes entre les actes afin de meubler les enchaînements, ce qui a pour effet de maintenir le mouvement de la pièce. Puis, dans *Fanni ou les effets du désespoir*, Sade introduit plusieurs passages chantés. Aussi, dans *La ruse de l'amour* (une pièce qui dure plus de cinq heures), il

n'hésite pas à emboîter plusieurs pièces (comédie, tragédie, drame), usant du prologue comme d'un fil conducteur dans lequel un jeune homme démontre à son futur beau-père l'amour qu'il porte à sa fille et use du théâtre pour le convaincre de cette alliance souhaitable.

On sait que Sade retravaillera ses pièces tout au long de sa vie, en témoignent les différents titres dont il use pour les nommer. Notons que la réécriture est aussi présente dans ses romans, nous pensons ici aux trois *Justine*¹⁴. Cependant, alors qu'on observe une amplification du discours dans *Justine*, on remarque avec la pièce *La ruse de l'amour* un parcours différent. Il est en effet intéressant de noter que la première version de cette œuvre était composée, en plus de la trame principale, de cinq courtes pièces; tandis que dans la dernière version que nous possédons, on en dénombre trois. Ajoutons à ceci – et c'est là tout l'intérêt du travail de Mladen Kozul qui publie en annexe de sa thèse une des premières versions des *Ruses*, inédite jusqu'alors – qu'on y note des différences majeures de contenu en regard de la trame principale de l'action. La première, écrite à Vincennes, est largement plus subversive: le metteur en scène enlève la jeune fille dont il est amoureux contre son gré; alors que dans la seconde, il agit de connivence avec celle-ci pour convaincre le père de leur amour réciproque (Kozul, 2005: 234-235). On observe un travail similaire de l'auteur dans le passage d'*Ernestine* (une nouvelle du recueil *Les crimes de l'amour*) à la pièce *Oxtiern* qui reprend essentiellement la même trame dramatique mais d'une manière beaucoup plus sobre. Alors que dans la première, Ernestine, violée par Oxtiern, meurt fusillée par son père (qui croyait tuer Oxtiern), dans la seconde (qui s'exécute dans un temps considérablement plus court), elle se voit miraculeusement sauvée par son fiancé Herman, tout juste libéré de prison, qui met fin aux jours d'Oxtiern et se marie avec Ernestine¹⁵. Bref, on constate que Sade réécrit les mêmes histoires, mais lorsque celles-ci s'inscrivent dans le registre de la dramaturgie, le récit semble plus «convenable» aux bonnes mœurs, s'apparentant au drame bourgeois tel que le conçoit Diderot.

Cet écart entre les romans et le théâtre de Sade pourrait être la résultante de la contrainte qu'impose la représentation. Ce que Sade écrit là doit pouvoir être mis en scène, sur les planches, dans une durée de temps raisonnable (*La ruse de l'amour* durait plus de cinq heures). Sade semble intégrer ici, non sans violence, les règles de la dramaturgie classique (unité de temps, de lieu et d'action). Il écrit dans l'«Avant-propos» du *Capricieux* ou *L'Homme inégal* ou

14. Ce que nous nommons «les trois *Justine*» est une suite de romans de Sade: d'abord, *Les infortunes de la vertu*, composé en 1781 à la Bastille, qui devait être l'une des nouvelles des *Crimes de l'amour*, et qui ne sera jamais publié du vivant de Sade; ensuite *Justine ou les malheurs de la vertu*, publié en 1791; et finalement *La nouvelle Justine*, publié en 1799. On ajoute souvent à ces trois récits *L'Histoire de Juliette ou les prospérités du vice* (qui se veut la suite de *La nouvelle Justine*), publié en 1801, et qui raconte les péripéties de Juliette, la sœur de Justine la vertueuse; toutes deux orphelines, l'une sera victime de sa vertu alors que l'autre fleurira de tous ses crimes.

15. Pour une analyse détaillée du rapport entre ces deux œuvres voir Lacombe, 1975: 120-121 et Kozul, 2005: 220-233.

Le Métramiste ou L'Homme changeant (1781, corrigé en 1811):

C'est une entrave terrible que ces vingt-quatre heures! Et en général une chose bien ridicule que des règles, où l'on ne veut que de l'amusement. C'est exiger d'un voltigeur de danser sur la corde en bottes fortes et quoi qu'on en puisse dire une petite tyrannie qui n'aura jamais d'autres résultats que de diminuer le plaisir (Sade, 1970, t. 3: 335).

Pourtant, Sade se soumettra plus souvent qu'autrement à cette règle qu'on retrouve entre autres énoncée dans le traité *L'art poétique* de Boileau composé en 1674, dont Sade possédait une copie dans sa bibliothèque (Laborde, 1991: 81).

Ce qui nous intéresse le plus est que le théâtre de Sade n'est pas aussi étranger au reste de son œuvre qu'on voudrait bien nous le faire croire. À y regarder de plus près, on remarque que cette partie de l'œuvre semble procéder plutôt d'une variation sur un même thème, où notre auteur intègre à sa façon et dans une certaine mesure les règles de la dramaturgie pour *dire autrement*. Cette modalité de compréhension de l'œuvre sadienne prend le contrepied d'une lecture qui ou bien verrait dans le théâtre de Sade une anomalie, une étrangeté, ou encore, un simple renversement, une logique en tout point contraire à celle mise en place dans ses romans (Brochier, 1970: 33). À l'instar de Pierre Frantz, nous affirmons plutôt que « le théâtre de Sade n'est ni logiquement ni chronologiquement une première étape dans la création sadienne [...]. [C'est le] jeu libre des conflits entre les différentes pratiques de l'écriture. » (Frantz, 1983: 214-215)

Dans le théâtre de Sade, il est le plus souvent question de mariage de convenance, de jeune fille éprise d'un amant perdu, d'un père peu conciliant, de valets et de bonnes complices, de ruses et de fin heureuse, à l'exception de *Fanni ou les effets du désespoir* (1790) où la jeune fille se suicide (Lacombe, 1975: 117). Que l'histoire se déroule à Londres ou à Paris, dans la campagne française ou dans un sérail; en prose, en vers libres ou comptés, la trame est sensiblement la même. Le théâtre de Sade serait la preuve qu'il maîtrisait les règles et normes de la société dans laquelle il vivait, ce qui lui permettait de les transgresser; le scandale ne pouvant arriver qu'à partir d'une norme, comme le disait Brochier (1970: 31).

Reprenons ici quelques-unes des thématiques que l'on retrouve dans le théâtre et qui font écho au reste de l'œuvre. L'inceste manifeste dans un roman comme *Les cent vingt journées de Sodome* est la matière centrale de trois des pièces du marquis: *Les jumelles ou le choix difficile* (1780-1781), *Le misanthrope*, ainsi que *Henriette et St-Clair ou la force du sang* ou *Henriette ou la voix de la nature* ou *Henriette et Sainville* (entre 1781 et 1789). Par ailleurs, notons que dans le

théâtre, la mise en scène permet toujours un dénouement heureux où le fait d'inceste apparent n'en est pas vraiment un. Les jumelles trouvent chacune leur époux, Desfrancs n'est pas le père de Sophie et Sainville n'est pas le frère de Henriette; leurs amours réciproques peuvent donc se consumer en tout respect des « principes de la nature ».

Qui plus est, il est souvent question de corruption dans le théâtre: *Le prévaricateur* et *Oxtiern* en sont probablement les deux plus grands témoignages. Martin Nadeau écrit, au sujet de la pièce *Oxtiern*: « La représentation de la corruption inhérente à la "puissance de l'or", et plus généralement aux hautes fonctions politiques et judiciaires, est cruciale dans cette pièce: elle scande l'ouverture des deux premiers actes et caractérise le développement de toute la pièce. » (Nadeau, 2007 : 3) On retrouve cette thématique dans *Les cent vingt journées de Sodome*, dans *La philosophie dans le boudoir* ainsi que dans *Aline et Valcour*.

Sade a aussi une grande fascination pour l'histoire. Notons qu'en plus de *Jeanne Laisné* – cette pièce sur l'héroïsme patriotique féminin dont on sait qu'il intrigue Sade (lui même l'auteur de trois romans historiques: *La marquise de Gange* (Sade, 1966e), *Adélaïde de Brunswick* (Sade, 1966f), *Isabelle de Bavière* (Sade, 1966g) –, deux autres pièces peuvent être considérées à caractère historique: *Tancrède* (1784, retravaillée en 1800), qui se déroule à Jérusalem et met en scène l'histoire d'un chevalier français mourant sur le champ de bataille songeant à sa bien-aimée, ainsi que *Le prévaricateur* faisant le récit d'un juge corrompu.

De surcroît, l'intrigue de *l'Égarement de l'infortune* ou *Criminel par vertu* (probablement en 1772, certainement avant 1788, corrigée en 1808) n'est pas sans nous rappeler les aventures de la vertueuse Justine. *L'Égarement* se déroule à Londres dans un milieu pauvre décrivant au mieux la misère humaine où un homme, Derval, commet un crime pour nourrir sa famille.

Ajoutons, comme dernier exemple de cette variation sur un même thème, la critique du despotisme, constante dans l'ensemble de l'œuvre sadienne (Paquette, 2012). Dans *Les antiquaires*, Sade fait dire à Capitolin, qui s'exprime la majeure partie du temps en langue vernaculaire: « L'effigie des tyrans paraît cent fois plus affreuse quand l'homme affranchi de ses fers respire enfin sous un bon maître. » (Sade, 1970, t. 3: 365) N'est-il pas intéressant de soulever ici que ce n'est pas d'un aristocrate éclairé que l'on tire ce propos, mais de la bouche d'un personnage du peuple, ce qui est en soi considérablement différent de *La philosophie dans le boudoir* où l'on fait sortir le jardinier lorsqu'il est question de politique (Lefort, 1995 : 95)?

L'extrait de la main de Sade qui explique probablement le mieux ces variations autour de thèmes récurrents se lit dans l'« Avant-propos » du *Capricieux*: « Le fond des mœurs ne varie point. »

(Sade, 1970, t. 3: 326) Il y aurait donc différentes manières de dire, de faire, différents modes d'expression et différentes époques. Mais tout se passe comme s'il y avait quelque chose qui permettait de penser le cœur de l'homme, au-delà des simples conventions de l'art d'écrire, au-delà des régimes politiques, ce qui expliquerait par exemple la volonté de Sade de mettre en scène une pièce monarchiste comme *Jeanne Laisné* en plein cœur de la Révolution. En ce sens, il nous paraît difficile de soutenir que les rapprochements entre ses romans et son théâtre soient de nature « involontaire » comme l'affirmait Brochier (1970: 49).

SADE CARACTÉROLOGUE : ÉTUDE DES AVANT-PROPOS

Comment pourrait-on qualifier le geste de création du marquis? Dans « Idée sur les romans », Sade utilise le vocabulaire de la peinture pour qualifier son art: les romans « servent à vous peindre tels que vous êtes. Orgueilleux individus qui voulez vous soustraire au pinceau, parce que vous en redoutez les effets » (Sade, 1966: 15); ou encore « le pinceau du roman, [...] saisit [l'homme] dans son intérieur [...] et l'esquisse, bien plus intéressante, est en même temps bien plus vraie. » (Sade, 1966: 15-16) On retrouve les mêmes réflexions dans les avant-propos des pièces *Le capricieux*, *Les jumelles* ainsi que *Le prévaricateur*: « Le personnage que l'on a peint » (Sade, 1970, t. 3: 328); « je me suis contenté d'une [...] esquisse » (Sade, 1970: 386); il faut « noirc[ir] de ses pinceaux » (Sade, 1970, t. 4: 273), etc. Le peintre Sade se prend à ce point au jeu de son art que ceux qui ne comprennent pas son geste ne sont pour lui que des vulgaires « gribouilleur[s] » ou des « barbouilleur[s] » (Sade, 1966b: 515 n.1, 514).

Mais que s'agit-il de peindre? Sade explique que pour se livrer à l'écriture, il faut posséder « la connaissance la plus essentielle [...] celle du cœur de l'homme. » (Sade, 1966: 16) Cette idée, Sade en expose le sens, en empruntant à deux romanciers anglais:

C'est Richardson, c'est Fielding qui nous ont appris que l'étude profonde du cœur de l'homme, véritable dédale de la nature, peut seule inspirer le romancier, dont l'ouvrage doit nous faire voir l'homme, non pas seulement ce qu'il est, ou ce qu'il se montre, c'est le devoir de l'historien, mais tel qu'il peut être (Sade, 1966: 12).

Plutôt que d'en arriver à une mimétique du réel, il s'agit d'explorer les potentialités de l'homme (le peindre tel qu'il peut être). Tout ce que Sade peint n'est rien d'autre – insistons sur ce point – que ce que renferme le cœur de l'homme.

C'est en ce sens que Sade définit le roman comme ce qui est « composé d'après les plus singulières aventures des hommes. »¹⁶ (Sade, 1966: 3) Ce qui lui importe est le caractère

16. Cette définition peut sembler parente de celle de Jaucourt dans l'*Encyclopédie*.

vraisemblable de ses personnages¹⁷. Pour le marquis, est vraisemblable tout ce qu'autorise apparemment la nature avec laquelle il noue une relation privilégiée : « Le romancier est l'homme de la nature, elle l'a créé pour être son peintre. » (Sade, 1966 : 16) Cette manière de peindre se manifeste dans le théâtre par la mise en forme de caractères. Il est éloquent de voir tout le travail mené par Sade afin de bien saisir une humeur, un trait de personnalité dans un personnage pour le confronter ensuite à une situation particulière. Il nous explique à cet effet dans l'« Avant-propos » de la pièce *Les jumelles* que c'est de l'inégalité entre les caractères, de ce contraste d'humeur, que l'on tire le plus grand agrément d'une pièce (Sade, 1970, t. 4 : 288). Même discours dans l'« Avant-propos » du *Capricieux* : « Ce n'est que par les oppositions [de caractères] qu'on parvient à nuancer. » (Sade, 1970, t. 3 : 337)

Selon le classement des œuvres proposé par Dangeville, il existerait dans le corpus sadien deux « pièces à caractères » rédigées pendant la période de détention de Sade à Vincennes : *Le capricieux* ainsi que *Le boudoir* ou *Le mari crédule* ou *L'école des Jaloux* ou *La folle épreuve* (1783, corrigée en 1808). Selon nous, quatre autres pièces pourraient aussi s'inscrire dans cette catégorie : *Les jumelles* aussi intitulée *Le choix difficile* (1780-1781) (Sade, 1970 : 113-280), *Tancrède* (1784, retravaillée en 1800) (Sade, 1970, t. 2 : 161-202), *Le misanthrope par amour* aussi intitulée *Sophie et Desfrancs* ou *Sujet de Zélonide* (1782) (Sade, 1970, t. 3 : 9-140) ainsi que *L'homme dangereux* (Sade, 1970, t. 3 : 189-241). Évoquons d'abord quelques passages qui permettront de bien saisir l'importance des caractères dans l'œuvre dramaturgique du marquis. Dans *Le boudoir*, on trouve la didascalie suivante au sujet du personnage de Sérigny : « contraint, sérieux, embarrassé presque pendant toute une scène dans laquelle il est si loin de son caractère » (Sade 1970, t. 2 : 147)¹⁸. L'exergue de *Tancrède* – qui est une citation tirée de *Zaïre* de Voltaire – se lit comme suit : « Des chevaliers français, tel est le caractère. » (Sade, 1970, t. 2 : 173) La pièce *L'homme dangereux* est annoncée par Belval dans *L'Union des arts* comme « une pièce de caractères » (Sade, 1970, t. 3 : 140). Dans *Le misanthrope*, une note de bas de page au sujet de Desfrancs précise qu'« il faut que l'acteur se souvienne ici que la douceur est un des attributs du caractère de Desfrancs et que cette vertu peut s'allier avec la misanthropie mais non pas avec la dureté de l'humeur. » (Sade, 1970, t. 4 : 54)

Sade procède, selon nous, de la façon suivante : il met en scène dans ses pièces une pluralité de caractères, dotés chacun d'un trait particulier qu'il exacerbe et pousse à sa limite, et autour duquel se déploie l'ensemble de leurs faits et gestes. À titre d'exemple, dans l'« Avant-propos » de la pièce *Le capricieux*, Sade tente de distinguer son personnage principal du caractère de

17. On reconnaît là un précepte dicté par Aristote : « Le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire. » (Aristote, 1980 : 65) On sait que Sade connaissait *La poétique* d'Aristote (voir Sade, 1970, t. 4 : 16).

18. Notons d'ailleurs que cette pièce fut refusée par le Théâtre Feydeau en 1799 sous prétexte que « les caractères produiraient des impressions faites pour alarmer les amis des bonnes mœurs » (« Lettre de Miramond à Sade, 25 vendémiaire de l'an VIII » dans Sade, 1970, t.2 : 90).

l'« irrésolu »¹⁹ (s'interrogeant sur la distinction entre ces deux types humains):

L'irrésolu est un homme qui ne peut se décider à rien; le capricieux, un homme qui ne peut tenir à l'objet pour lequel il se décide. L'un veut et ne veut pas; l'autre veut et ne veut plus. L'un balance longtemps sur le parti qui lui convient; s'il ne s'y tient pas, c'est qu'un parti différent lui paraît meilleur. L'autre prend assez vite son parti, la seule difficulté l'irrite, seule elle suffit à le déterminer, et, s'il varie, c'est que l'objet se rapproche et que la difficulté cesse. L'un, toujours guidé par la raison, ne balance que dans la crainte de mal choisir. Le choix est bien égal à l'autre, pourvu qu'un plaisir difficile puisse s'y rencontrer, et que les épines surtout soutiennent l'illusion; car elle disparaît dès que les pointes s'émoussent. (Sade, 1970, t. 3: 328-329)

Le capricieux est le récit d'un homme prisonnier de son caractère, qui ne sait ce qu'il désire, qu'il s'agisse d'un geste aussi banal que ce qu'il veut boire (tantôt il veut du thé; une fois le thé arrivé, il désire du chocolat) ou qu'il s'agisse de la femme qu'il doit prendre pour épouse (désire-t-il Célénie un instant qu'il jette son dévolu sur la Baronne de Florange). Tel est le caractère de Fonrose. Au terme de la pièce, il se retrouve seul (ou presque, son valet, ayant pitié, demeure auprès de lui), prisonnier de son caprice.

Dans le théâtre de Sade on reconnaît à titre d'exemples: le capricieux (Fonrose), le misanthrope (Desfrancs), le jaloux (Dolcour), le vertueux (Derval), la patriote (Jeanne Laisné)... Fait intéressant, on retrouve cette même méthode dans les romans: l'ingénue (Eugénie), la vertueuse (Justine), la vicieuse (Juliette). Même méthode dans les opuscules politiques: le monarque (Louis XVI), le héros (Marat), l'Incorruptible (Robespierre). Cela ne vaut pas seulement pour les personnages; les sociétés dont le tracé est défini par le pinceau de Sade ont elles aussi un caractère propre. À titre d'exemples, dans *Aline et Valcour*, la société du bien (Tamoé) est juxtaposée à la société du mal (Butua).

Ces caractères que peint Sade doivent être compris comme des types humains; pour le dire autrement, un personnage équivaut à un type particulier, on entend là l'écho du *Dictionnaire d'art dramatique* de Chamfort et La Porte (1776: 201-202)²⁰. Il s'agit donc, dans un premier temps, de déterminer une idée, ou un principe d'action, qui s'inscrira dans un personnage. Dans l'« Avant-propos » de la pièce *Le capricieux*, Sade écrit: « il est impossible de former aucun terme collectif de deux contraires parce qu'il ne serait plus distinct à l'entendement; une des premières leçons de logique est qu'il faut dans le composé que les parties expressives n'offrent qu'une idée... qu'un sens fixe et déterminé. » (Sade, 1970, t. 3: 327) Il ajoute: « un caractère inégal et discordant ne [peut] jamais attacher. » (336) En ce sens, l'écriture typologique de Sade est effectivement

19. Le caractère de l'« irrésolu » a été développé dans une pièce de Philippe Nericault Destouches (1713), *L'irrésolu*, comédie, Paris, Chez François Le Breton.

20. Sade connaissait bien Chamfort, non seulement il possédait l'une de ses pièces dans sa bibliothèque (*La jeune indienne*) mais il avait prévu la porter sur les planches de son théâtre à Lacoste en juillet 1772 ainsi qu'à Mazan en août de la même année (voir Lever, 2003, t. 2: 657).

classique et nie toute la possibilité d'une pluralité à l'intérieur d'un personnage. Le caractère sadien n'évolue pas dans le temps. Il est figé sous un trait et c'est en le mettant en scène avec d'autres que se déploie une possible polyphonie : nulle singularité ici.

Cette méthode d'écriture – si peu originale soit-elle à cette époque – interdit, comme on le fait pourtant souvent, de réduire la pensée de Sade à l'un de ses personnages. Sade le précise lui-même. Dans *Le prévaricateur* aussi intitulé *Le magistrat du temps passé* (1783) – qui met en scène le procès du « plus dangereux fripon qu'il y ait à Paris » (Sade, 1970, t. 4 : 293), présidé par un juge corrompu –, il prévient le spectateur : « Beaucoup de gens diront – *l'auteur de cette pièce est un homme qui a perdu son procès, il se venge. Ces gens-là se tromperont²¹* » (279). Plus loin, il ajoute : « On avait dit de Molière qu'il était athée parce qu'il avait fait le *Tartuffe* – mais c'étaient les tartuffes qui le disaient » (279). Cette règle vaut aussi pour les romans de Sade. C'est dans la « Lettre à Villeterque » qu'on trouve le commentaire le plus éloquent à cet effet :

Je suis en contradiction avec moi-même, ajoute le *pédagogue* Villeterque, quand je fais parler un de mes héros d'une manière opposée à celle dont j'ai parlé dans ma préface. Mais détestable ignorant, apprends donc que chaque acteur d'un ouvrage dramatique doit y parler le langage établi par le caractère qu'il porte, qu'alors c'est le personnage qui parle et non l'auteur et qu'il est on ne saurait plus simple, dans ce cas, que ce personnage absolument inspiré par son rôle, dise des choses totalement contraires à ce que dit l'auteur quand c'est lui-même qui parle. (Sade, 1966b : 513, en italiques dans le texte)

Mais peindre des caractères ne consiste pas seulement à circonscrire un type humain, encore faut-il le mettre en scène de manière à l'« exalter » (16). Pour ce faire, Sade mise sur une amplification des traits : les coups de pinceau sont vifs, les contours sont prononcés, les couleurs sont éclatantes. On semble ici entendre encore une fois les résonances de La Porte et Chamfort :

[Il] faut toujours peindre les caractères dans un degré élevé. Rien de médiocre. [...] Les vices ont aussi leur perfection. Un demi Tyran serait indigne d'être regardé ; mais l'ambition, la cruauté, la perfidie, poussés à leur plus haut point, deviennent de grands objets. [...] Le théâtre n'est pas ennemi de ce qui est vicieux mais de ce qui est bas et petit (Chamfort et La Porte, 1776 : 211).

Ce qu'il faudrait, écrit Sade, c'est toujours peindre de telle façon que les traits les plus « saillants » (Sade, 1970, t. 3 : 335) ressortent sous la plume de l'auteur. Il faut pousser chacun des types humains à sa limite, les peindre avec des traits si prononcés que l'effet premier est de créer une espèce d'aura autour d'un caractère donné. Cette manière de peindre est susceptible de créer l'impression d'une réification et donc d'une adhésion de Sade aux propos de ses personnages ; cependant, s'arrêter à cette lecture, ce serait dénier tout l'effet résultant de sa méthode. C'est

21. En italiques dans le texte. Sade réfère ici à son procès pour l'affaire de Marseille à la suite duquel il sera brûlé en effigie.

en peignant avec excès que Sade arrive à produire un effet sur le réel. Nous posons que lorsque Sade peint de manière à édifier des caractères colossaux, le résultat de son entreprise n'est rien d'autre que le vacillement de leur aura ou de l'autorité dont ils sont revêtus.

Le geste de Sade (que nous avons pu théoriser grâce à l'écriture préfacielle du marquis dramaturge) s'apparente dès lors à celui d'un «laboureur inquiet²²», image développée par lui-même dans l'«Avant-propos» de la pièce *Le capricieux* :

Le cœur de l'homme est une espèce de terrain propre à toutes sortes de plantes. Il doit en produire nécessairement, mais ces plantes tiendront du sol qui leur donne existence, elles seront plus ou moins parfumées dans un climat que dans l'autre, [...] arrosées des larmes du laboureur inquiet (Sade, 1970, t. 3 : 326).

Le laboureur creuse la terre, il remue le terreau dans lequel prennent racine tous les végétaux. Ce terreau déporte Sade du naturalisme biologique vers une forme de culturalisme sociologique (Merleau-Ponty, 2010 : 322, n. 1) : la nature porte la possibilité de production des types humains, mais le cœur de l'homme se développera de telle ou de telle manière selon qu'il se déploiera dans tel ou tel milieu. En fouillant ce terreau, le laboureur révèle ainsi le socle sur lequel les caractères sont édifiés ; par là, il en montre la fragilité, l'absence de fondement ultime ; ce par quoi il suscite une inquiétude. En termes phénoménologiques, l'écriture de Sade met entre parenthèses les caractères ou les types humains qu'elle met inlassablement en scène. Ce faisant, elle empêche de les réifier et, plus encore, de les déifier, d'en faire des absolus ou des idoles ; il semble que l'on puisse appliquer cela tant à l'écriture dramatique que romanesque.

La peinture de caractères permettrait donc, en ciblant un trait particulier d'un personnage, de le mettre à nu, de le montrer dans toute sa vérité et, conséquemment, d'illustrer comment, une fois poussé à l'extrême, absolutisé, ce trait renferme des écueils qu'il est conseillé d'éviter. Telle est la pédagogie sadienne. Sade travaillerait avec effort à faire ressortir les travers de l'homme pour le peindre «dans toute la vérité de sa nature», loin de l'hypocrisie et de la bienséance. Une vérité de la nature hypertrophiée certes, mais non moins efficace dans sa volonté de faire tomber les masques. Là est peut-être la leçon de Sade sur son écriture et c'est du théâtre que cette leçon provient. Une leçon qu'il conviendrait de prendre au sérieux.

22. On retrouve le motif du «laboureur inquiet» dans *Le paradis perdu* de John Milton, livre IV (976-983), Paris, Gallimard, 1995, p. 143. Sade ne possédait pas ce livre dans sa bibliothèque, par contre, il avait bel et bien un pastiche de ce roman : *L'Éden ou Paradis terrestre*, poème imité de Milton par Mme Anne Marie du Bocage (Laborde, 1991 : 80).

ALOCCO-BIANCO, Luciana (1988), «L'idée de roman dans l'*Encyclopédie*», *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, n° 4, p. 117-123.

APOLLINAIRE, Guillaume (1912), *L'œuvre du Marquis de Sade – Zoloé. – Justine Juliette. – La philosophie dans le boudoir – Les crimes de l'amour; pages choisies comprenant des morceaux inédits et des lettres publiées pour la première fois, tirées des Archives de la Comédie-Française*, Paris, Bibliothèque des curieux.

ARISTOTE (1980), *La poétique*, Paris, Seuil.

BROCHIER, Jean-Jacques (1970), «Préface» au *Théâtre de Sade*, t. 1, Paris, Pauvert.

CHAMFORT, Sébastien-Roch-Nicolas et Joseph de LA PORTE (1776), *Dictionnaire d'art dramatique*, Paris, Lacombe.

COUDREUSE, Anne (2004), «Éthique et pathétique dans le théâtre de Sade», *Actes du colloque international Sade* (Charleston), L'Harmattan, p. 181-201.

DANGEVILLE, Sylvie (2000), *Le théâtre change et représente. Lecture critique des œuvres dramatiques du marquis de Sade*, Paris, Honoré Champion.

DELON, Michel (2007), «Jeanne Laisné, héroïne sadienne», dans Paul Mironneau et Gérard Lahouati (dir.), *Figures de l'histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 7, p. 81-88.

DIDEROT, Denis (1980), «Le drame bourgeois», dans *Œuvres complètes*, t.10, Paris, Hermann.

FABRE, Jean (1966), «Préface» aux *Crimes de l'amour, Œuvres complètes du Marquis de Sade*, t.10, Paris, Cercle du livre précieux, p.XI-XXXVI.

FRANTZ, Pierre (1983), «Sade: texte, théâtralité», dans Michel Camus et Philippe Roger (dir.), *Sade, écrire la crise*, Colloque de Cerisy, Paris, Pierre Belfond, p. 193-217.

GARAND, Caroline (2007), «D'une scène à l'autre: Sade comme personnage», *L'Annuaire théâtral*, «Sade au théâtre: la scène et l'obscène», n° 41 (printemps), p. 63-82.

GUYAUX, André (1979), «Théâtre de Sade», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 121, p. 46-49.

KOZUL, Mladen (2005), *Le corps dans le monde, récits et espaces sadiens*, Louvain/Paris/Dudley (MA), Éditions Peeters.

LABORDE, Alice M. (1996), *Sade à la Section des Piques 1791-1792*, Genève, Slatkine Reprints.

LABORDE, Alice M. (1991), *La bibliothèque du marquis de Sade au château de La Coste (en 1776)*, Genève, Slatkine Reprints.

LACOMBE, Anne (1975), «Du théâtre au roman: Sade», *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. CXXIX, Banbury, The Voltaire Foundation, p. 115-143.

LEBRUN, Annie (1986), *Sade, soudain un bloc d'abîme*, Paris, Pauvert.

LEFORT, Claude (1995), «Sade, le boudoir et la cité», *Écrire – À l'épreuve du politique*, Paris, Presses pocket, p. 91-111.

LELY, Gilbert (1966), *Vie du Marquis de Sade, Œuvres complètes du Marquis de Sade*, 2 tomes, Paris, Cercle du livre précieux.

LEVER, Maurice (2003), «Bibliothèque du marquis de Sade à Lacoste», dans M. Lever (dir.), *Bibliothèque Sade. Papiers de famille II*, Paris, Librairie Arthème Fayard, p. 629-687.

LEVER, Maurice (2000), « Préface » à Sylvie Dangeville, *Le théâtre change et représente. Lecture critique des œuvres dramatiques du marquis de Sade*, Paris, Honoré Champion.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2010), *Humanisme et terreur, Œuvres*, Paris, Gallimard, p.167-338.

NADEAU, Martin (2007), «Mœurs, vertu et corruption: Sade et le républicanisme classique», *Annales historiques de la Révolution française*, n°347 (janvier-mars).

NADEAU, Martin (2002), «La politique culturelle de l'an II: les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre», *Annales historiques de la Révolution française*, n° 327 (janvier-mars).

PAQUETTE, Julie (2012), «Sade peintre de caractères ou la destitution des volontés d'absolu, étude d'inspiration lefortienne», Thèse de doctorat sous la direction de Gilles Labelle, École d'études politiques, Université d'Ottawa.

PHILLIPS, John (2007), «La prose dramatique de Sade: ce "dangereux supplément"?», *L'Annuaire théâtral*, «Sade au théâtre: la scène et l'obsène», n° 41 (printemps), p. 50-62.

RIEGER, Dietman (1997), *Dynamique sociale et formes littéraires*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, « Études littéraires françaises », p. 67-89.

ROUBINE, Jean-Jacques (1970), «*Oxtiern*, mélodrame et palimpseste», *Revue d'histoire du théâtre*, n°22, p. 266-283.

SADE, Donatien Alphonse François, marquis de (1970), *Théâtre*, 4 tomes, Paris, Jean-Jacques Pauvert.

SADE, Donatien Alphonse François, marquis de (1966), «Idée sur les romans», *Œuvres complètes*, t.10, Paris, Cercle du livre précieux, p. 3-22.

SADE, Donatien Alphonse François, marquis de (1966b), «Lettre de l'auteur des *Crimes de l'amour* à Villeterque, folliculaire», *Œuvres complètes*, t.10, Paris, Cercle du livre précieux, p. 507-515.

SADE, Donatien Alphonse François, marquis de (1966c), «Lettre à l'Abbé d'Amblet», avril 1784, *Œuvres complètes*, t. 11, Paris, Cercle du livre précieux, p. 441-442.

SADE, Donatien Alphonse François, marquis de (1966d), «Lettre à l'Abbé Amblet, janvier 1782», *Œuvres complètes*, t. 12, Paris, Cercle du livre précieux, p. 347.

SADE, Donatien Alphonse François, marquis de (1966e), «La Marquise de Gange», *Œuvres complètes*, t. 11, Paris, Cercle du livre précieux, p. 185-389.

SADE, Donatien Alphonse François, marquis de (1966f), «Adélaïde de Brunswick, princesse de Saxe», *Œuvres complètes*, t. 15, Paris, Cercle du livre précieux, p. 77-244.

SADE, Donatien Alphonse François, marquis de (1966g), *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière reine de France*, *Œuvres complètes*, t. 15, Paris, Cercle du livre précieux, p. 247-497.

THOMAS, Chantal (1994), *Sade*, Paris, Seuil, 1994.

TRANCHANT, Alfred et Jules LADIMIR (1866), *Les femmes militaires de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Cournol.

WYNN, Thomas et Caroline GARAND (2007), « Cet autel obscène qui le délecte », *L'Annuaire théâtral*, « Sade au théâtre : la scène et l'obscène », n° 41 (printemps), p. 9-18.

WYNN, Thomas (2007), « Sade's Theatre : Pleasure, Vision, Masochism », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 2, Banbury, The Voltaire Foundation.

L'esthétique théâtrale chez le jeune Albert Camus

C'est l'opinion générale, et l'a-t-on assez répétée : le théâtre d'Albert Camus ne révolutionne ni la dramaturgie ni l'esthétique scénique. Mains théâtrologues le trouvent même déclassé et encore bien des camusiens le considèrent moins marquant, pour ne pas dire carrément moins réussi, que les récits et les essais de l'auteur. Soit. En regard de cette position critique assez commune, le présent article réagit en trois temps. Premièrement, quelques jalons d'une biographie à la fois intellectuelle et personnelle feront ressortir, dans une perspective d'ensemble, toute l'importance du théâtre dans la vie de Camus. Ce sera une étape préalable qui nous aidera à mettre en relief les origines de cette activité primordiale. En effet, nous nous pencherons ensuite, dans la partie principale de notre étude, sur la production des années 1930 qui inaugure la carrière théâtrale de l'auteur. Nous accorderons une attention privilégiée à l'esthétique scénique qui s'y déploie. Bien que Virginie Lupo (2002) en traite çà et là dans sa monographie sur le théâtre camusien, et que David H. Walker relève le « don précoce [de Camus] pour la conceptualisation de la mise en scène » (Walker, 2011 : 97), cet aspect demeure peu considéré par l'exégèse ; or, il révèle des procédés dignes d'intérêt. En dernier lieu, sur un axe diachronique cette fois, nous verrons en quoi il annonce des traits fondamentaux du corpus dramatique plus connu de Camus.

LA CARRIÈRE DE CAMUS : THÉÂTRALE DU DÉBUT À LA FIN

Pour mesurer l'importance de la place que prit le théâtre pour Camus, depuis sa prime jeunesse jusqu'à sa mort prématurée il y a plus d'un demi-siècle, un exposé de quelques faits significatifs s'impose. Même des spécialistes camusiens semblent l'ignorer, mais le tout premier texte que l'écrivain a publié en est un de théâtre : *Révolte dans les Asturies*. Il remonte à 1936, soit longtemps avant le célèbre *Étranger* et le percutant *Mythe de Sisyphe* (parus tous deux en 1942), et peu avant les essais courts (*L'envers et l'endroit* date de 1937 et *Noces*, de 1939). À cette époque formatrice, l'art dramatique figure comme un médium de prédilection par lequel se dessinent le potentiel créateur du jeune Camus aussi bien que les idées qui le meuvent.

Aujourd'hui, si le Camus essayiste et journaliste est réputé prolifique, on saisit peut-être moins que dans le domaine de la fiction, c'est dans le genre dramatique, et non dans le genre narratif, qu'il s'avère le plus fécond. On a l'habitude de croire qu'il n'a composé que quatre pièces de son cru : *Caligula*, *Le malentendu*, *L'état de siège* et *Les justes*. Toutefois, la nouvelle édition de ses *Œuvres complètes* dans la « Bibliothèque de la Pléiade » en ajoute deux inédites : *Antoine Bailly : l'impromptu des philosophes*, une comédie satirique de style moliéresque qui parodie la vogue de la philosophie existentialiste (Camus, 2006, II : 769-791) ; et *Les silences de Paris*, une pièce radiophonique portant sur l'Occupation (2008, III : 1134-1160). Leur facture tranche avec ce qu'on connaissait de l'auteur et, par là, accroît sa polyvalence en tant que dramaturge. En outre, il a dirigé des créations collectives, adapté des romans pour la scène et traduit des pièces étrangères. Compte tenu de ces divers travaux dramaturgiques, son corpus théâtral englobe plus d'une quinzaine d'œuvres – tandis que dans le genre romanesque, il a à son actif quatre romans complets et un cinquième inachevé ; et dans le récit court, on lui doit un seul recueil, qui contient six nouvelles.

Les quatre pièces proprement camusiennes connues paraissent à l'intérieur de cinq ans dans la décennie 1940, et les deux pièces inédites s'inscrivent elles aussi dans cette courte période résolument intensive. Mais en réalité, avec les créations collectives, les adaptations et les traductions, sa carrière de dramaturge dure vingt-cinq ans. Elle débute en 1935, l'année où il écrit *Révolte dans les Asturies* avec des collaborateurs, et s'étend à un rythme soutenu jusqu'en 1959, l'année où il adapte *Les possédés* de Dostoïevski. Remarquons qu'il commence à adapter des textes narratifs dès les années 1930, soit bien avant que cela ne devienne courant chez les gens de théâtre¹, c'est-à-dire vers le milieu du XX^e siècle : sa précocité atteste l'acuité de son intuition théâtrale. D'une constance indéfectible, son écriture dramatique traverse sa carrière de part en part, entre les balbutiements primitifs et le chant du cygne. Elle n'est interrompue que par

1. À cette époque, les dramaturges français (Gide, Cocteau, Anouilh, Sartre) réécrivent pour la scène des mythes antiques, mais n'adaptent pas de romans – à l'exception de Giraudoux, qui ne le fait qu'une fois (avec *Tessa, la nymphe au cœur fidèle*, en 1934).

sa mort prématurée en 1960 : comme il devenait maintenant directeur du grand théâtre parisien L'Athénée, et qu'il croyait de plus en plus au spectacle entièrement conçu par un seul homme (« la réalisation collective de la pensée d'un seul », écrivit-il²), sa plume de dramaturge se serait activée de plus belle, si un accident fatal n'en avait décidé autrement.

Une production scripturale généreuse, chez Camus, relève donc du théâtre comme art littéraire. Mais en ce qui a trait au théâtre comme art strictement scénique, il n'en a pas moins ardemment exercé tous les métiers, sans exception : comédien, metteur en scène, concepteur et régisseur, et même directeur de troupe. Et ce, aussi longtemps que le métier de dramaturge : plus précisément de 1936, l'année où il monte son adaptation du *Temps du mépris* de Malraux, jusque peu avant sa mort, quand le même Malraux, alors ministre des Affaires culturelles, lui confirme l'octroi de L'Athénée, qui faciliterait le « libre épanouissement de ses ambitions scéniques » (Walker, 2009 : 33). Finalement, pour compléter le tableau de ses très nombreux accomplissements reliés au théâtre, il faut aussi mentionner la veine théorique qu'il développe dans plusieurs textes de réflexion et qui s'étale elle aussi sur plus de deux décennies³. Bref, s'il est une sphère d'activité qui fut permanente sur son parcours, c'est bien le théâtre dans toute sa polymorphie. Force est alors de constater qu'il ne s'agit aucunement pour lui « d'une activité de substitution », comme la qualifie André Abbou (2009) jusque sur la quatrième de couverture de sa récente monographie⁴, mais bien d'un élément central et déterminant de sa vie professionnelle, et rien de moins que l'univers qu'il préfère.

De surcroît, celui-ci déteint immanquablement sur la vie privée. Il n'est pas anodin que sa passion amoureuse la plus enflammée, il l'ait vouée à une actrice prodigieuse, qu'il a évidemment rencontrée par le théâtre : c'est Maria Casarès, qui interprète avec beaucoup d'aplomb ses rôles féminins principaux à leur création – du moins Martha dans *Le malentendu*, Victoria dans *L'état de siège* et Dora dans *Les justes*. Plus tard, il jettera son dévolu sur une autre actrice célèbre : Catherine Sellers. Il la dirigera en tant que metteur en scène dans sa traduction et son adaptation de *Requiem pour une nonne* de Faulkner⁵, qui tiendra l'affiche deux ans à Paris avant d'y être repris, ainsi que dans son adaptation des *Possédés* de Dostoïevski⁶, qui remportera aussi un succès monstre.

LE JEUNE PRATICIEN DE THÉÂTRE

Après ce tour d'horizon qui met en lumière l'omniprésence du théâtre tout au long du parcours de Camus, nous nous proposons de considérer de plus près son esthétique théâtrale. À la suite

2. En 1940, sur des feuillets manuscrits consultés et cités par David H. Walker (2010 : 32).

3. La plupart de ces textes sont rassemblés dans l'édition de la Pléiade (2006-2008), les autres demeurent inédits.

4. L'expression revient de plus à la page 11.

5. Elle incarne Temple, au Théâtre des Mathurins de 1956 à 1958, et encore, en 1962, lorsque le spectacle est présenté de nouveau.

6. Elle joue Maria Timopheievna au Théâtre Antoine en 1959.

de quelques collègues⁷, nous nous sommes déjà penchée, dans des travaux antérieurs⁸, sur le répertoire canonique du corpus dramatique, c'est-à-dire sur celui qui éclot à Paris dans les années 1940. Dans le présent article, nous scruterons un pan moins connu de son corpus dramatique : celui qui se rattache à ses débuts comme homme de théâtre, à Alger dans la décennie précédente. Appelée Théâtre du Travail, sa première troupe étend à l'Afrique du Nord la vogue de théâtre populaire et politique qui parcourt l'Europe à cette époque. Malgré une orientation éthique bien affichée, elle ne néglige pas pour autant la question esthétique. Constituée d'amateurs cultivés, elle affiche une vivacité et une originalité manifestes, si l'on en croit la documentation dont on dispose. Celle-ci comporte notamment une pièce intégrale : *Révolte dans les Asturies*, et des fragments plus ou moins substantiels de deux autres pièces : *Le temps du mépris* et *Prométhée enchaîné*. Nous en observerons le paratexte et les didascalies, davantage que les dialogues : cet examen nous permettra, dans une certaine mesure, de cerner la manière qu'a le jeune Camus de concevoir et de vivre la pratique des planches. Nous remonterons ainsi à la source même de l'investissement passionné dont il fit preuve sans relâche, jusqu'à sa mort, à l'égard du théâtre.

Le spectacle initial du Théâtre du Travail, en 1936, consiste en une adaptation du roman de Malraux intitulé *Le temps du mépris*, paru l'année précédente. Il eut lieu sur une scène improvisée, à proximité de la mer, et attira en un seul soir deux mille spectateurs environ, « dangereusement serrés, un grand nombre debout », puisés à même la communauté minoritaire francophone (Poncet, 1960 : 8) : il eut l'effet rassembleur que recherche un théâtre populaire. La mise en scène se caractérisait de « mouvements rapides, utilisant sur les côtés et au fond de la salle [...] des emplacements inattendus qu'un éclairage fugitif révélait brutalement », se rappelle Charles Poncet (1960 : 9). Le texte qui existe aujourd'hui est presque complet – il manque la première des six scènes – et révèle Camus comme novice audacieux (Camus, 2006 : 1085-1094). Ce dernier illustre un paradoxe qui lui restera cher, selon lequel l'art théâtral « s'éloigne de la vérité afin d'être plus vrai » (Walker, 2010 : 32). La narration, la description et l'analyse que contient le roman-source profitent de la simplification dans le découpage et de la transposition en langage scénique, car cette métamorphose formelle et générique aboutit à « un message plus net », selon Moncef Khemiri (2006 : 210). L'éclairage antinaturaliste a une portée métaphorique, par exemple quand il rend compte de sentiments obsessionnels par une lumière intense, et l'espace carcéral est stylisé « dans une optique expressionniste », commente Khemiri (2006 : 209). Dans la dernière scène, le retour du héros parmi les siens entraîne un nouveau départ pour son action protestataire ; sur le plan scénographique, ce moment prometteur se traduit par une scène ouverte qui fusionne avec la salle entière et qui transforme ainsi les spectateurs en activistes.

7. Sur le théâtre de Camus, trois monographies ont proposé un panorama de l'œuvre, il y a plus de quarante ans (Gay-Crosier, 1967 ; Coombs, 1968 ; Freeman, 1971). Par la suite, ont paru des numéros de revue (Gay-Crosier et Fitch, 1975), actes de colloques (Lévi-Valensi, 1992a), mémoires et thèses (Sarrasin, 2002 ; Lupo, 2002).

8. Entre autres : Bastien, 2006 ; 2010 ; 2011a ; 2011b.

Les productions sonores, de leur côté, semblent si significatives qu'elles acquièrent le statut de personnages, à notre sens. Nous en donnons ici un aperçu. Le bruitage fait percevoir à répétition des coups sourds (ceux de la torture que subit le protagoniste), des coups soudains au mur (ceux des prisonniers qui communiquent leur solidarité) et les bruits du dehors (qui soutiennent notamment une scène sans paroles). Des instruments de musique se font aussi entendre : un tambour bat pendant deux scènes consécutives puis de façon sporadique, ce qui accentue la dramatisation ; et une flûte interprète un choral de Bach. Celle-ci remplit la fonction cruciale de transcender la souffrance des prisonniers et d'accompagner leurs efforts pour résister à la tentation du suicide (Khemiri, 2006 : 202). Des sons humains comme la toux, des applaudissements, des pas et un martèlement prononcé de bottes, s'ajoutent à l'ensemble. Maintes possibilités qu'offre la voix font partie de la matière sonore. Un garde entre en scène par intervalles qui jalonnent un crescendo : au début il chantonne, à la fin son chant devient très puissant. Un autre personnage hurle ; un autre s'exprime avec une voix douloureuse ; une voix d'enfant s'élève. Il y a par ailleurs des voix dont les locuteurs sont invisibles. Il arrive que l'une d'elles psalmodie ou qu'elle soit sourde, comme celle qui ravive des réminiscences héroïques du protagoniste ; une autre pousse des cris longs ou étouffés, comme celle de porte-voix qui dictent la grève – toujours en hors champ. En somme, ce large éventail permet d'apprécier une expérimentation auditive assez poussée. Les longs silences récurrents et, *a fortiori*, les scènes pratiquement muettes, lui font contrepartie ; ils sont beckettien avant la lettre, pourrait-on dire.

La représentation de *Révolte dans les Asturies* devait succéder à celle du *Temps du mépris*, mais n'eut finalement pas lieu⁹. La pièce est par contre publiée dans son intégralité. Elle reçut pourtant peu d'attention¹⁰ et mérite qu'on s'y arrête enfin. Son avant-texte à lui seul est déjà révélateur. Il constitue les « premières pages de doctrine théâtrale » que Camus a écrites¹¹. Tout d'abord, la page du titre annonce une « création collective » (Camus, 2006 : 1)¹², ce qui ne correspond pas à la composition conventionnelle redevable à un dramaturge unique ; en effet, quatre coauteurs y œuvrèrent, dont Camus fut le principal (Lévi-Valensi et Gay-Crosier, 2006 : 1209). De plus, aucun nom d'auteur n'apparaît ; cette absence marque un geste idéologique s'élevant contre l'individuation auctoriale et le vedettariat. Il s'agit « de revenir à la supériorité de l'œuvre sur l'artisan », expliquera Camus (Lévi-Valensi et Gay-Crosier, 2006 : 1210, n. 2). Il faut dire que toutes les initiatives de la troupe s'effectuent sous le double signe de la collectivité et de l'anonymat. Raymond Gay-Crosier (1975 : 76) trouve là un « idéalisme quelque peu romantique »

9. La première mondiale, dans sa forme originale, qui respecte la lettre et l'esprit du Théâtre du Travail, n'eut lieu qu'en 2011 : elle fut présentée par le TRAC (Théâtre rural d'animation culturelle) à Beaumes-de-Venise (France), sous l'égide de Catherine Camus, fille et ayant droit de l'auteur.

10. La « Bibliographie sélective et cumulative des travaux récents consacrés à Albert Camus », mise à jour le 11 avril 2012, n'indexe aucun article s'y consacrant (Gay-Crosier, 2012) ; le seul article que répertorie la *MLA International Bibliography* date de 1975 et ne fait que six pages (Gay-Crosier, 1975).

11. Selon Jeanne-Paule Sicard, citée par Jacqueline Lévi-Valensi et Raymond Gay-Crosier (2006 : 1209).

12. L'expression est reprise à la page 3.

et populiste. Dans la perspective qui est la nôtre cependant, et qui envisage Camus tout particulièrement comme praticien de théâtre, nous y décelons plutôt la valorisation, étendue au champ de l'écriture, de l'esprit d'équipe caractéristique du travail scénique. Cette interprétation est d'ailleurs corroborée par le nouveau nom que prendra la troupe camusienne en 1937, inspiré par l'esprit en question : Théâtre de l'Équipe. Le témoignage de la comédienne Blanche Balain va dans le même sens : « La liberté et l'égalité étaient à la base de notre entente » (Balain, 1999 : 43).

Revenons aux pages liminaires de *Révolte dans les Asturies*. La page titre est suivie d'un discours d'escorte qui frappe par son incipit : « Le théâtre ne s'écrit pas, ou c'est alors un pis-aller ». Ce précepte privilégie avec une ferme conviction un art essentiellement vivant et éphémère, et non figé dans les limites d'un texte. Il est précisé plus bas, par une requête postulant à la fois l'insuffisance textuelle et la puissance des codes translinguistiques qui relaient la parole et qu'exploite potentiellement la scène : « que le lecteur [...] s'attache [...] à traduire en formes, en mouvements et en lumières ce qui n'est ici que suggéré. » (Camus, 2006 : 3)

La didascalie initiale, maintenant, brise la configuration spatiale traditionnelle à l'italienne, et, en revanche, en installe une qui dynamise la relation scène/salle avec une insistance efficace :

Le décor entoure et presse le spectateur, le contraint d'entrer dans une action [...]. Tout tourne autour de lui qui demeure le centre de la tragédie. [...] L'action se déroule sur ces divers plans [des rues, une place publique, une taverne...] autour du spectateur contraint de voir et de participer suivant sa géométrie personnelle. Dans l'idéal, le fauteuil 156 voit les choses autrement que le fauteuil 157. (Camus, 2006 : 5)

Si les spectateurs sont forcément mêlés à l'action, les comédiens se mêlent à eux, réciproquement. Ainsi, la partie dialogique débute par une chanson qui monte de la « gauche, derrière les spectateurs » (Camus, 2006 : 5). Puis deux spectateurs fictifs mais placés « parmi le public » réel, se font entendre à tour de rôle. Et c'est « dans la salle » que s'élève l'animation de la rue. Quant au premier personnage supposé tel, il prend la parole en parcourant « l'allée centrale » ; un autre court ensuite « autour du public » (Camus, 2006 : 6). Dès le commencement de l'action, l'espace scénique se confond avec l'espace des spectateurs, ce qui peut provoquer un effet de surprise sur ces derniers et influencer sur leur posture réceptrice. Le phénomène se répétera plus tard quand des personnages courront encore « autour du public » (Camus, 2006 : 19), que d'autres interagiront de nouveau « dans la salle » et que des voix seront perceptibles « aux quatre coins de la salle » (Camus, 2006 : 26). Le public est sans arrêt immergé au cœur d'une fiction participative « comme s'il se trouvait dans les rues d'Oviedo » où évolue la fable, note judicieusement Roger Grenier (1987 : 51).

Conséquemment à cette utilisation très polyvalente des lieux, les éclairages manifestent une grande mobilité : ils sont accentués en alternance parfois au centre, parfois sur les côtés. Des variations de degré ainsi que des couleurs sont aussi mises à contribution : l'ombre, l'obscurité, le noir, autant que la lumière éclatante ou de couleur verte. La gestuelle des comédiens est un autre gage de créativité : il leur arrive de danser ; de se déplacer au « pas de gymnastique » ; de se saisir « corps à corps » (Camus, 2006 : 22) ; d'exécuter des « gestes mécaniques, un peu ridicules, lents » ; et de les reprendre « sur un rythme extrêmement rapide » (Camus, 2006 : 19). Loin d'être gratuite, toute cette expression corporelle nourrit avec pertinence une visée sémantique. Ainsi, dans les deux derniers exemples, elle évoque la vanité des personnages ministériels et la stérilité de leurs discussions, qui ne font que stagner.

Outre les codes visuels avec l'organisation spatiale, les éclairages et les mouvements des comédiens, le travail vocal et la sonorisation sont remarquables. La pièce s'ouvre et se ferme par une chanson ; et entre-temps, elle fait entendre un chant choral, divers cris et des personnages qui « rient avec application » – comme quoi le rire est sciemment esthétisé (Camus, 2006 : 8). Une voix radiophonique ajoute une modalité énonciative. Protéiforme, elle subit de nombreuses fluctuations de ton et de débit au fil de l'action. Elle joue un rôle dramaturgique capital et alimente elle aussi le sémantisme du spectacle : selon Lupo, les paroles fantomatiques qui sortent du haut-parleur « ridiculisent plus encore les gestes dérisoires des ministres » (Lupo, 2002 : 132). D'autres éléments sonores occupent une place, que ce soient des instruments de musique comme les trompettes et l'accordéon, tantôt à plein régime, tantôt en sourdine ; ou des bruitages comme les explosions, coups de feu, bombes, bruits de course ou battements de mains.

L'ensemble de ces observations illustre avec quelle aisance Camus et ses collaborateurs se servent des langages non verbaux et spécifiquement théâtraux, qu'ils soient visibles ou audibles. Vincent Siano y détecte « une exaltation de la liberté » (2011 : 161) typique de la jeunesse, en signalant que Camus est alors âgé de 22 ans à peine. Mais la position spectatrice n'est pas moins impressionnante, avec l'incitation qu'elle reçoit à une participation active. Car n'est-ce pas là un attribut-clé de la modernité, en matière artistique ? La tendance à solliciter le récepteur en vue d'une interaction s'est intensément répandue ces dernières décennies. À cet égard, le spectacle conçu par Camus et sa troupe dès 1935 en est un d'avant-garde qui ouvre des horizons.

Mais encore faudrait-il qu'on lui trouve enfin un autre intérêt que sa vocation engagée à laquelle on l'a souvent réduit. Certes, il s'agit d'une pièce-choc. Son titre nominal induit déjà une prise de position : « Révolte dans les Asturies »¹³. Quant à l'intrigue, elle se fonde ouvertement sur un événement historique : en 1934, deux ans avant la guerre civile espagnole, une insurrection de mineurs en grève, dans la province des Asturies, s'attira une répression brutale par Franco, alors

13. Nous mettons les guillemets.

chef de l'état-major général (Lévi-Valensi et Gay-Crosier, 2006 : 1207). *Le temps du mépris* ne se veut pas moins militant, en adaptant pour la scène le roman éponyme de Malraux qui dénonce la violence du nazisme. Les activités de la troupe camusienne sont en cela fidèles à la consonance socialiste du nom qu'elle s'est choisi : Théâtre du Travail.

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'on y ait détecté l'influence d'Erwin Piscator, auteur de l'ouvrage fondateur *Das Politische Theater (Le théâtre politique)* paru en Allemagne quelques années plus tôt, en 1929 (Poncet, 1960 : 8). Mais deux autres facteurs, qui relèvent d'un ordre tout à fait différent, font vivement penser à Piscator, selon nous. D'une part, la scénographie est pour le moins révolutionnaire chez le théoricien et praticien allemand. Elle ne sert pas qu'un acte fonctionnel, en l'occurrence un combat politique, mais possède une valeur certaine en raison de ses trouvailles inventives témoignant d'un véritable esprit créateur. Elle présente par là un trait commun très fort avec *Révolte dans les Asturies*. D'autre part, la postérité a tendance à omettre injustement ces qualités et à ne retenir que la finalité propagandiste. Ce faisant, elle risque de réduire la démarche globale de Piscator au dessein primaire d'un théâtre d'agitation. Elle réserve exactement le même sort aux initiatives théâtrales du jeune Camus, dont elle n'apprécie pas pleinement les audaces esthétiques, pour mettre l'accent sur la mission prolétarienne.

Il est vrai que Camus est en partie responsable de ce jugement critique, qu'il a lui-même porté rétrospectivement (Walker, 2011 : 98-99 et Gay-Crosier, 1967 : 33-34). Pour le comprendre, il convient de revenir au point de départ : la décision tranchante du maire d'Alger. Ce dernier empêcha la représentation de *Révolte dans les Asturies* en lui refusant *in extremis* la salle prévue, parce qu'il était dérangé non par sa facture, mais bien par sa portée socialisante – encore que le public de sa trempe ne fût sans doute pas plus disposé à celle-là qu'à celle-ci ; le spectacle en son entier lui eût paru subversif et choquant. Quoi qu'il en soit, il faut sopeser l'impact exégétique de cette censure déguisée. Elle indique sous quel angle les générations ultérieures aborderont la pièce, un angle limité d'avance à l'aspect sociopolitique. De fait, elle déclenche un réflexe qui frôle le préjugé. Les productions de la troupe camusienne portent pourtant de « grandes interrogations », écrit Khemiri (2006 : 203). D'ailleurs, le roman de Malraux qui inspira le spectacle inaugural, dépasse de loin « l'écrit de circonstances. » Avec sa « richesse thématique » et ses accents tragiques, il accède à une « dimension métaphysique », affirme encore Khemiri (2006 : 202). Quant à la mise en scène qu'en tire Camus, Poncet se souvient :

L'ennemi à la croix gammée que combattait farouchement [le protagoniste], était aussi celui de chaque spectateur. Cette confrontation héroïque au mal absolu, d'un homme seul, puisant sa force dans la solidarité [...] passait comme un souffle épique sur cette foule tendue qui voyait se dérouler son propre combat. (Poncet, 1960 : 9)

Le point de vue de Vincent Siano, qui est metteur en scène, diffère du regard habituel – celui des critiques littéraires – et opère un déplacement focal, en s'attachant davantage à la forme qu'au contenu. «Certainement influencée par les théories d'Artaud, [*Révolte dans les Asturies*] anticipe des formes d'écritures contemporaines. On y décèle aussi les premières tentatives [camusiennes] de "théâtre total" dans un espace éclaté» (Siano, 2011 : 161). Vraisemblablement probante, la référence artaudienne n'accuse pas d'anachronisme, même si la parution du *Théâtre et son double*, datée de 1938, est postérieure à *Révolte dans les Asturies* : l'auteur y rassemble en fait des articles publiés auparavant. Quant au dispositif scénique qualifié par Siano d'«éclaté», il invite à établir un rapprochement additionnel : avec le Polonais Jerzy Grotowsky. Il préfigure le laboratoire d'exploration de ce réformateur du théâtre qui sera très actif pendant les années 1960. En fin de compte, Camus s'adonne à une recherche résolument novatrice et, au sens strict, avant-gardiste.

La mise en scène de *Prométhée enchaîné*, en 1937, le confirme – si besoin est. Là encore, selon Jacqueline Lévi-Valensi (1992b : 14, 16), on reconnaît l'influence artaudienne. «Action et dialogue aux quatre coins de la salle, sur le mode incantation», prescrit Camus (2006 : 1436). Le souci minutieux de ce dernier pour les costumes, les décors, les couleurs, dévoile sa sensibilité visuelle. Un autre choix va en ce sens : le port de masques pour tous les personnages, à l'exception du héros. La musique joue elle aussi un rôle majeur, au point que l'imagination de Camus vis-à-vis de ce médium artistique s'exprime comme en nulle autre circonstance ; il élabore ce qu'il appelle «l'architecture musicale» du spectacle et l'investit d'un véritable symbolisme (Camus, 2006 : 1436), et ce, en même temps qu'il accorde au silence une place de choix (celui de Titan retentit au début de la pièce).

LE MÛRISSEMENT

Notre examen de ces trois expériences de jeunesse que sont *Le Temps du mépris*, *Révolte dans les Asturies* et *Prométhée enchaîné*, nous porte à affirmer qu'elles ne constituent pas une portion négligeable de la carrière de Camus, contrairement à ce que la critique et leur piètre fortune éditoriale ont peut-être laissé croire. D'un côté, elles constituent le berceau de sa production dramatique plus connue ; de l'autre, elles marquent des «points de repère dans sa théorisation de la mise en scène», comme le signale Walker (2011 : 97).

Par exemple, les traces d'Artaud relevées par Siano dans *Révolte dans les Asturies* et par Lévi-Valensi dans *Prométhée enchaîné*, reviendront énergiquement. Madeleine Valette-Fondo (1992), Yehuda Moraly (1998) et tout récemment Marie-Gabrielle Nancey-de-Gromard (2011), ont

souligné à quel point le dynamisme incisif de *Caligula* en est l'héritier ; cela est on ne peut plus évident dans le jeu physique et dans les effets acoustiques, les plus délicats comme les plus tonitruants. La théâtralité artaudienne apparaît aussi dans *L'état de siège*, comme le constate entre autres Barry Garnham (1995). Elle s'observe ensuite dans les quatre mises en scène que Camus a présentées au Festival d'Angers : *La dévotion à la croix* de Calderón et *Les esprits* de Larivey en 1953, puis *Le chevalier d'Olmedo* de Lope de Vega et son propre *Caligula* en 1957. L'homme de métier qu'est devenu Camus donne préséance à la réalité des comédiens et du public sur le matériau littéraire. Sa souplesse à ce propos lui a fait adapter librement chacun des quatre textes de départ. Selon Anne Prouteau (2011 : 117-118), cette attitude est inspirée par la poétique artaudienne.

Nous y percevons surtout une fidélité à la ligne directrice ébauchée vingt ans auparavant dans la note liminaire de *Révolte dans les Asturies* citée plus haut. Cette ligne directrice apparaissait alors comme le projet d'un débutant, mais Camus la réitère en 1940, fort d'expériences pratiques concluantes : « Il est rare qu'une œuvre dramatique passe sans changement de la table de l'écrivain au plateau où elle prend vie. Ce qui paraissait si génial à l'auteur va tomber à plat. Et telle situation accessoire, l'optique de la scène va la pousser au premier plan » (cité par Walker, 2010 : 34-35).

Par ailleurs, *Caligula* et *L'état de siège* gommant souvent le texte au profit des autres codes, qui n'en deviennent que plus signifiants, et vont jusqu'à contenir de nombreuses scènes jouées à la muette. L'action du *Malentendu* et des *Justes*, pour sa part, est ponctuée d'amples silences. Or, nous avons fait ressortir que *Le temps du mépris*, *Révolte dans les Asturies* et *Prométhée enchaîné* opéraient déjà des ruptures scripturales. Celles-ci s'appuyaient de surcroît « sur des indications [didascaliques] extrêmement précises », comme le note Lupo (2002 : 133).¹⁵

En outre, la formule dramatique de la création collective, si chère au Théâtre du Travail, se verra reprise, bien que sur un mode différent, pour *L'état de siège*. Y sera également reconduite l'ambition d'un théâtre populaire pour grand public. À l'instar de la jeune troupe camusienne, *L'état de siège* convoque une grande variété de formes discursives ; elle fait intervenir un chœur à quelques reprises ; elle passe des cris et des hurlements à la pantomime, et vice-versa ; enfin elle mise sur l'expressivité du bruitage et de la musique. Le corps et l'exploitation sensorielle y ont, en définitive, la belle part. De même, telle *Révolte dans les Asturies*, cette pièce présente des tableaux de la vie urbaine. À sa création en 1948, la réalisation scénique, signée Jean-Louis Barrault et fidèle aux prescriptions didascaliques, donna effectivement lieu à un spectacle visuel et sonore à grand déploiement, avec une profusion très animée de signes qui tombaient sous les sens, dont un décor à multiples plans, des éclairages et une musicalité appuyée : voilà qui

15. C'est pourquoi, considérant ces composantes, nous avons fait remonter jusqu'aux œuvres des années 1930 notre étude comparative des dramaturgies de Camus et de Beckett (Bastien, 2009 : 258-259).

ressemble énormément à ce que prévoyaient les didascalies de *Révolte dans les Asturies*.

Cependant, la mise en scène de 1948 était «en avance sur le renouvellement que le théâtre devait connaître», rapporte Lévi-Valensi (1998: 151). Elle «relevait du jamais vu», renchérit Jason Herbeck (2011: 138). À ce compte, quel étonnement aurait provoqué, dans les années 1930, la représentation de *Révolte dans les Asturies*? L'imaginaire débridé de Camus et de ses équipiers avait alors semé un germe, moderniste bien avant l'heure mais virtuel, resté sur papier. *L'état de siège* le développe sous la lumière des projecteurs – devant un public non encore prêt à une telle œuvre expérimentale. La vocation théâtrale de Camus s'en trouve en quelque sorte isolée, marginalisée. Ce n'est pas avant le triomphe patent au Festival d'Angers de 1953 que des critiques la reconnaissent, lui ouvrant de ce fait un chemin vers la pratique scénique à Paris (Walker, 2011: 103). Depuis une dizaine d'années, on admirait le penseur pour sa lucidité pénétrante autant que l'écrivain pour sa sensibilité vibrante. L'homme des planches, quant à lui, aura vécu presque vingt ans dans l'ombre.

ABBOU, André (2009), *Albert Camus entre les lignes. Adieu à la littérature ou fausse sortie? 1955-1959*, Paris, Séguier.

BALAIN, Blanche (1999), *La Récitante. Récit autobiographique, t. I: de 1937 à 1939*, Antibes, La Tour des Vents.

BASTIEN, Sophie (2006), *Caligula et Camus. Interférences transhistoriques*, Amsterdam/New York, Rodopi.

BASTIEN, Sophie (2009), «De Camus à Beckett: de l'absurde à l'absolu», *La Revue des lettres modernes*, Série Albert Camus, dir. Philippe Vanney, n° 22, p. 251-263.

BASTIEN, Sophie (2010), «La fabrique de Caligula», dans Vidya Vencatesan (dir.), *Synergies-Inde*, n° 5 («Retrouvailles camusiennes»), p. 105-114.

BASTIEN, Sophie (2011a), «La première version de *Caligula*: du texte à la scène», *Critical Stages/Scènes critiques*, revue web de l'Association internationale des critiques de théâtre, n° 4, dir. Maria Helena Serôdio, <http://www.criticalstages.org/criticalstages4/entry/Table-of-Contents>.

BASTIEN, Sophie (2011b), «*Le Malentendu* (1944)» et «*L'État de siège* (1948)», site internet de la Société des études camusiennes, rubrique «Albert Camus. Son œuvre», <http://www.etudes-camusiennes.fr>.

CAMUS, Albert (2006), *Œuvres complètes I: 1931-1944*, dir. Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade»: *Caligula*, p. 323-388; *Le Malentendu*, p. 453-497; *Le Temps du mépris*, p. 1085-1094; *Prométhée enchaîné*, p. 1096-1098; *Révolte dans les Asturies*, p. 1-28.

COOMBS, Ilona (1968), *Camus, homme de théâtre*, Paris, Nizet.

FREEMAN, Edward (1971), *The Theatre of Albert Camus. A Critical Study*, Londres, Methuen.

GARNHAM, Barry (1995), ««Le théâtre et la peste.» Autour d'Antonin Artaud et de Camus», dans Christopher Lloyd (dir.), *Epidemics and Sickness in French Literature and Culture*, Durham, University of Durham Press, p.133-142.

GAY-CROSIER, Raymond (1967), *Les envers d'un échec. Étude sur le théâtre d'Albert Camus*, Paris, Lettres modernes.

GAY-CROSIER, Raymond (1975), «Une fausse attribution. Petite clef pour *Révolte dans les Asturies*», *La revue des lettres modernes*, «Albert Camus 7: le théâtre», n° 419-424, p. 71-76.

GAY-CROSIER, Raymond ([1998] 2012), «Bibliographie sélective et cumulative des travaux récents consacrés à Albert Camus», <http://www.clas.ufl.edu/users/gaycros/Bibliog.htm>.

GAY-CROSIER, Raymond et Brian FITCH (dir.) (1975), *La revue des lettres modernes*, «Albert Camus 7: le théâtre», n° 419-424.

GRENIER, Roger (1987), *Albert Camus – soleil et ombre*, Paris, Gallimard.

HERBECK, Jason (2011), «Prise de conscience et mise en scène dans *L'État de siège*: anatomie d'un échec», dans Sophie Bastien, Geraldine Montgomery et Mark Orme (dir.), *La Passion du théâtre. Camus à la scène*, Amsterdam/New York, Rodopi, p. 127-139.

KHEMIRI, Moncef (2006), «À propos de l'adaptation théâtrale du *Temps du mépris* de Malraux par Albert Camus», dans Marie-Claude Hubert (dir.), *Les formes de la réécriture théâtrale*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, p.201-211.

LÉVI-VALENSI, Jacqueline (1985), «Camus et l'Espagne», dans Jean Déjeux et Daniel-Henri Pageaux (dir.), *Espagne et Algérie au XX^e siècle; contacts culturels et création littéraire*, Paris, L'Harmattan, p.141-149.

LÉVI-VALENSI, Jacqueline (dir.) (1992a), *Albert Camus et le théâtre*, Actes du colloque tenu à Amiens en 1988, Paris, Imec.

LÉVI-VALENSI, Jacqueline (1992b), «Camus et le théâtre: quelques faits, quelques questions», dans Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), *Albert Camus et le théâtre*, Actes du colloque tenu à Amiens en 1988, Paris, Imec, p.13-18.

LÉVI-VALENSI, Jacqueline et Raymond GAY-CROSIER (2006), «Révolte dans les Asturies. Notice», dans Albert Camus, *Œuvres complètes I: 1931-1944*, dir. Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», p.1207-1210.

LUPO, Virginie (2002), *Le Théâtre de Camus: un théâtre classique?*, Lille, Presses universitaires du Septentrion.

MORALY, Yehuda (1998), «Cruauté, peste et création: Camus et Artaud», *Perspectives*. Revue de l'Université hébraïque de Jérusalem, n° 5: *Albert Camus: parcours méditerranéens*, Actes du colloque tenu à Jérusalem en 1997, p. 73-84.

NANCEY-DE-GROMARD, Marie-Gabrielle (2011), «Les didascalies dans *Caligula* ou la représentation d'un théâtre de la cruauté», dans Sophie Bastien, Geraldine Montgomery et Mark Orme (dir.), *La Passion du théâtre. Camus à la scène*, Amsterdam/New York, Rodopi, p. 49-65.

PONCET, Charles (1960), «Camus à Alger», *Simoun*, n° 32, p. 3-28.

PROUTEAU, Anne (2011), «Camus et l'expérience du festival d'Angers (1953 et 1957)», dans Sophie Bastien, Geraldine Montgomery et Mark Orme (dir.), *La passion du théâtre. Camus à la scène*, Amsterdam/New York, Rodopi, p.109-124.

SARRASIN, Nicolas (2002), *Albert Camus: un apostat sanglant. Approche pragmatique et cognitive de son œuvre théâtrale*, Longueuil, Humanitas.

SIANO, Vincent (2011), «Comment mettre en scène le "théâtre d'idées" de Camus dans une démarche d'éducation populaire avec des jeunes?», dans Sophie Bastien, Geraldine Montgomery et Mark Orme (dir.), *La passion du théâtre. Camus à la scène*, Amsterdam/New York, Rodopi, p. 159-170.

VALETTE-FONDO, Madeleine (1992), «Camus et Artaud», dans Jacqueline Lévi-Valensi (dir.), *Albert Camus et le théâtre*, Actes du colloque tenu à Amiens en 1988, Paris, Imec, p. 97-101.

WALKER, David H. (2009), «Camus et le théâtre: les rendez-vous manqués», *Autre sud*, vol. 44: «Albert Camus, nouvelle présence», p. 26-34.

WALKER, David H. (2010), «Camus parle du théâtre», *Présence d'Albert Camus*, n° 1, p. 30-38.

WALKER, David H. (2011), «Albert Camus: la formation d'un homme de théâtre», dans Sophie Bastien, Geraldine Montgomery et Mark Orme (dir.), *La Passion du théâtre. Camus à la scène*, Amsterdam/New York, Rodopi, p. 95-107.



NOTES DE LECTURE

SIMONE BALAZARD, *L'auteur(e) dramatique au XX^e siècle. Formation et transformation (France, USA, Québec)*, Paris, Le Jardin d'Essai, 2011, 311 p.

Le livre intrigue et étonne. La maison d'édition est peu connue. L'auteure, Simone Balazard, est écrivaine, auteure d'une dizaine de romans publiés (Julliard, Grasset, Flammarion) et de quelques pièces qui ont connu des lectures publiques mais aucune production.

La préface de Gilles Costaz nous éclaire : Simone Balazard fait partie de la tribu des auteurs dramatiques et « en partage bien des combats et des interrogations » (p. 5). L'ensemble de ce livre a été écrit par l'auteure dans les années 1970. Il s'agit d'un travail universitaire, effectué sous la direction de Bernard Dort, alors professeur à l'Institut d'études théâtrales de l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. Cette recherche doctorale portait sur un sujet impensable dans ces années-là en France : la formation de l'auteur dramatique.

À l'époque – dont le livre dresse un portrait fidèle –, la situation des auteurs dramatiques en France est difficile. Deux grands courants du théâtre se croisent. La création collective, liée à une remise en question de toutes les fonctions à l'intérieur de la production théâtrale, a donné les spectacles icônes du Théâtre du Soleil que furent *L'Âge d'or* et *1793*. Émergeant de cette vague de fond, qui bénéficie par ailleurs d'un très fort soutien des instances publiques, des metteurs en scène (Patrice Chéreau, Georges Lavaudant) sentent le besoin de revenir au texte, mais en passant par des œuvres du répertoire classique ou des textes non dramatiques (romans, poésie). L'auteur de théâtre contemporain se retrouve donc doublement marginalisé.

C'est cette situation qui amène Simone Balazard à entreprendre sa recherche. Alors qu'on dit partout qu'il n'y a plus d'auteurs, les manuscrits s'entassent dans les théâtres. Donc, il y a des auteurs contemporains, mais il faut croire qu'on ne les trouve pas bons. Est-il possible de les aider à s'améliorer ? Ce sera son hypothèse de départ : « L'auteur, artisan du spectacle, a comme tous les autres collaborateurs de l'entreprise théâtrale, un métier à apprendre. »

Le sous-titre du livre est *Formation et transformation (France, USA, Québec)*. Au fil d'une enquête sur un vaste terrain couvrant deux continents, l'auteure se demande donc si une formation, qui prendrait acte des mutations que le théâtre a connu, est pensable et quelle forme celle-ci pourrait prendre en France. Après tout, la formation en écriture dramatique est une pratique répandue aux États-Unis.

Une part importante de l'ouvrage est constituée de témoignages, car pour mener à bien son enquête, Balazard enverra des questionnaires à des dizaines d'auteurs français et en rencontrera plusieurs autres. Certains de ces auteurs sont maintenant tout à fait inconnus et il faut la préface de Gilles Costaz pour apprendre que Gabriel Cousin a marqué le théâtre en son temps tout autant que Jean-Paul Sartre celui des années 1940. Par contre, des noms sont plus familiers : Denise Bonal, Jeannine Worms, Jean-Claude Grumberg, Eugène Ionesco, Michel Vinaver, Romain Weingarten. Une autre part s'appuie sur des données recueillies auprès d'universités et organismes américains (Yale, National Playwrights Conference) et québécois, dont le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD).

Pour quiconque s'intéresse à l'écriture dramatique et à la place de l'auteur au sein de la production théâtrale, tous ces témoignages, mêmes d'inconnus, demeurent intéressants, car l'on peut en dégager certaines constantes, par exemple, quant à la venue à l'écriture dramatique, ou aux difficultés de retravailler un texte. De plus, le portrait que dresse Simone Balazard des outils de formation à la disposition des auteurs à l'époque est une source précieuse de renseignements permettant d'éclairer les pratiques d'aujourd'hui. C'est ainsi qu'on découvre, comme on le verra plus loin, que le CEAD pratiquait une forme de médiation culturelle, bien avant que celle-ci devienne une stratégie obligée du milieu théâtral.

Le livre se divise en trois parties. Dans la première, Balazard se demande : qu'est-ce qu'un auteur ? Comment un auteur le devient-il ? Quelle formation se donne-t-il ? Une étude réalisée par deux psychologues, menée entre 1894 et 1904, qui interrogent huit auteurs dramatiques (dont Dumas fils et Sardou !), sert de point de départ à la réflexion. Évidemment, le contraste est frappant avec la période récente. Pour les auteurs de la Belle Époque, la formation passe par la pratique et chacun affiche, quel que soit le genre qu'il exerce, une connaissance claire des règles de son art, alors que dans les années 1970 il n'y a plus de règles et les textes ne sont pas joués. Simone Balazard s'intéresse ensuite à des auteurs dramatiques fort différents, Henri-René Lenormand et Paul Claudel, et note encore ici l'importance pour l'un et l'autre de voir ses œuvres portées à la scène. « Actuellement, je suis comme un musicien sourd » (p. 53), écrira Paul Claudel à l'époque où ses pièces ne sont pas jouées.

Cette première partie, en plus de souligner l'évidence qu'un auteur dramatique a besoin, pour évoluer, de voir ses œuvres à la scène, permet à Simone Balazard de tenter une définition du métier d'auteur dans le contexte nouveau des collectifs de production qui s'imposent dans les années 1970. Le nouvel auteur y sera appelé à travailler sur les mots ; il en sera le spécialiste, non pas par son statut d'autorité, mais parce qu'il détient, comme l'artisan, un savoir pratique.

Dans la deuxième partie du livre, Balazard se penche sur une période plus récente et identifie les relais dont disposent les auteurs pour les soutenir dans leur écriture. L'édition et la radio sont les premiers relais identifiés. L'auteure constate que la publication d'un texte n'encourage pas nécessairement sa production. Prenant appui sur un exemple québécois, *Le pendu* de Robert Gurik, elle plaide pour que les textes de théâtre contemporains soient étudiés dans les écoles. Le chapitre sur la radio dit bien ce que ce médium peut apporter à un auteur de théâtre, particulièrement quand il est débutant : entendre son texte avec des acteurs de métier, pouvoir en discuter, le retravailler en suivant les conseils d'un réalisateur, recevoir un cachet – et être entendu par un public. En parcourant ce chapitre, on ne peut que regretter la disparition des dramatiques à la radio de Radio-Canada.

L'autre phénomène étudié dans cette optique sont trois activités de Théâtre Ouvert : le Gueuloir, lecture publique d'un texte par son auteur et/ou des comédiens ; les mises en espace, faites sans décor ni costumes avec parfois le texte en main ; enfin, la Cellule de création, atelier d'exploration de trois ou quatre semaines pendant lesquelles le travail théâtral est dégagé de la nécessité de produire un spectacle. Théâtre Ouvert en est alors à ses débuts. Née en 1971 dans le cadre du Festival d'Avignon, la structure devient permanente en 1976 et s'installera à Paris en 1981. Ici, Balazard laisse la parole aux auteurs ayant participé à ces activités. Sur le sujet de la Cellule de création, son entretien avec Jean-Claude Grumberg contient de belles réflexions sur la création et l'écriture. « L'Obligation, c'est ce qui manque le plus aux auteurs » (p. 178), dit Grumberg. C'est pour terminer l'écriture de sa pièce *L'Atelier* qu'il a bénéficié d'une cellule de création. Pour la première fois, il voit des acteurs improviser à partir d'un texte qu'il a écrit et il aura beaucoup de mal ensuite à accepter de se servir de ce qui a été découvert. Par contre, il dira de ce genre de travail qu'il lui semble la meilleure école pour un auteur dramatique.

Simone Balazard analyse aussi les initiatives du Bureau d'auteurs de l'ATAC (Association technique pour l'action culturelle). Cette structure, qui n'existe plus aujourd'hui – elle a été rattachée à une division du ministère français de la Culture dans les années 1980 – déployait de nombreuses activités à l'époque, y compris des échanges avec le Québec. En effet, en 1975, l'ATAC recevra au petit TEP huit auteurs québécois pour des lectures publiques (dont Jean Barbeau, Robert Gurik, Marie-Francine Hébert, Michel Tremblay). En 1978, ce sera au tour du CEAD d'accueillir sept acteurs, quatre metteurs en scène et huit auteurs français (notamment Denise Bonal, Jean-Claude Grumberg, René Kalisky, Michel Vinaver) pour une série de lectures publiques à la Salle Fred-Barry. Le travail du Bureau d'auteurs s'apparente à celui de Théâtre Ouvert et vise à faire connaître les auteurs en organisant, à Paris, des entretiens dans des librairies et des lectures publiques dans des théâtres. Ces activités sont suivies par un public nombreux, mais les metteurs en scène et les directeurs de théâtre n'y viennent pas. Et si la

plupart des auteurs sont heureux de pouvoir profiter de ces lectures, certains y voient un danger. « Je refuse d'être mis plus longtemps à l'essai » est le titre d'une lettre ouverte de René Kalisky. Ses textes sont édités, Vitez et d'autres metteurs en scène s'intéressent à son œuvre et pourtant, à chaque nouvelle pièce, on lui demande de faire ses preuves comme à un débutant. « Est-ce qu'on a demandé à Pasolini de tourner *Théorème* à l'essai ? Alors pourquoi ne pas mettre les metteurs en scène à l'essai ? » (p. 215)

Dans la troisième partie, l'auteure se penche sur les pratiques développées aux États-Unis et au Québec, et sur ce qui est offert ou pourrait l'être en France à titre de formation. On sent que Simone Balazard admire ce qui se fait outre-Atlantique. Le pragmatisme américain et la fierté québécoise de mettre au monde une dramaturgie nationale tranchent avec le ton et le contenu des chapitres précédents. Les programmes de l'Université Yale et de l'Université Northwestern (Chicago) sont brièvement décrits. Le travail, important, de la *National Playwrights Conference* (créée en 1966 et encore en activité aujourd'hui) est également présenté : développement des textes en atelier, lecture publique, promotion, programme d'incitatif financier à la production – tout est en place, structuré, et mis au service des auteurs.

Il en va de même du CEAD, modèle de référence pour Balazard. On apprend que cet organisme, qui présente des lectures publiques depuis sa création en 1965, a suspendu cette activité en 1972 pour privilégier la rencontre individuelle, la traduction et l'édition. Des pièces traduites sont présentées à Toronto et Vancouver. Des ententes sont signées avec des éditeurs (Leméac notamment). En 1973, on met en place des ateliers d'écriture. Le premier, sous la direction de Monique Rioux, regroupe six enfants, six comédiens et cinq auteurs. Il y aura dix ateliers en 1973-74 et treize l'année suivante, selon des formules diverses : exploration d'un texte avec des acteurs, projet d'écriture d'un auteur travaillé avec des participants d'horizons divers, projet d'une troupe nécessitant la participation d'un auteur. Le clivage, si perceptible dans les chapitres précédents, entre les auteurs et le milieu théâtral, est ici totalement absent.

Simone Balazard termine son enquête au Québec en abordant le théâtre sur commande. Elle se réfère à une publication du CEAD sur le sujet¹, un entretien réalisé par Claude Des Landes, en reprenant des éléments de la discussion entre les deux auteurs au sujet des commandes passées par l'École nationale de théâtre du Canada. Roland Lepage se dit stimulé par les contraintes portant sur le nombre d'acteurs et la durée ainsi que par les demandes relatives à la structure de la pièce (scènes à deux, par exemple). Balazard voit dans les initiatives québécoises d'atelier avec des non-professionnels et dans les commandes faites par des écoles de théâtre des modèles à explorer pour rapprocher l'auteur de son matériau de base, la Vie, et de la pratique du théâtre.

1. Des Landes, Claude, *Le théâtre sur commande : entretien avec Michel Garneau et Roland Lepage*, Montréal, Centre d'essai des auteurs dramatiques, n° 1, 52 f., 1975.

En conclusion de son étude, Balazard plaide pour une grande école de théâtre qui ne serait pas réservée uniquement aux comédiens. C'est chose faite maintenant avec l'ENSATT qui propose des formations dans tous les métiers du théâtre, y compris l'écriture.² Aujourd'hui, la situation des auteurs en France est moins précaire et les relais de soutien à l'écriture se sont multipliés comme, par exemple, le Collectif à mots découverts et les Journées de Lyon des auteurs de Théâtre. Théâtre Ouvert est toujours actif, le Théâtre du Rond-Point se consacre lui aussi à la création contemporaine. Au Québec, le CEAD a fait disparaître le mot « essai » de son nom, au début des années 1990, considérant que la dramaturgie québécoise avait fait ses preuves, mais demeure pour ses membres auteurs un lieu essentiel de formation et d'exploration.

Aujourd'hui, alors que la pratique théâtrale ne cesse d'évoluer, de se diversifier (théâtre postdramatique, écriture de plateau, écriture performative, spectacle multidisciplinaire et/ou multimédia, etc.), la question de la formation en écriture dramatique conserve toute sa pertinence. Il ne s'agit plus de se demander si une telle formation a sa raison d'être, mais plutôt de tenter de mieux la définir. Au Québec, par exemple, où le CEAD et l'École nationale de théâtre ont été des pionniers dans ce domaine, il faudrait sans doute observer l'évolution de cette formation, prendre la mesure de ce qui a été fait et analyser les outils qui ont été développés. Cette formation est née dans l'urgence de soutenir et de développer une dramaturgie nationale; il serait intéressant de voir sur quel projet et sur quels critères la formation d'aujourd'hui prend appui.

Elizabeth Bourget

Centre des auteurs dramatiques / Université du Québec à Montréal

2. On peut penser qu'elle aurait été intéressée par le programme de formation en écriture qui naissait, en 1975, à Montréal, à l'École nationale de théâtre du Canada.

The graphic features a thick, light gray ring that forms a large circle. Inside this ring, there are two concentric circles: a thin gray line and a slightly larger thin gray line. The text is centered within the space between these two inner circles.

REVUE DES REVUES EN LANGUE ANGLAISE

sous la responsabilité de Tanya Déri-Obin

Canadian Theatre Review, n^{os} 149, 150, 151, 152 (2012) (*CTR*)
Theatre Journal, vol. 64, n^{os} 1, 2, 3, 4 (2012) (*TJ*)
Theatre Survey, vol. 53, n^{os} 1, 2 (2012) (*TS*)
The Drama Review, vol. 56, n^{os} 1, 2, 3, 4 (2012) (*TDR*)

La recension des revues savantes en langue anglaise publiées en 2012 témoigne d'une volonté affirmée de rendre compte d'un art théâtral de l'instant, tourné vers le monde actuel sur lequel les artistes jettent un regard contemporain et immédiat.

Le numéro 150 sur le «Manifeste» de la revue *Canadian Theatre Review* s'inscrit dans cette perspective alors que les éditrices célèbrent la mission de la revue qui, depuis 1974, rend compte des mouvements les plus innovateurs du théâtre au Canada. Les rédactrices de la section «Views and Reviews» (Natalie Alvarez et Jenn Stephenson) donnent ainsi la parole à des praticiens pour l'ensemble du numéro, inscrivant leur démarche sous le signe des mouvements sociaux, une tendance marquée des revues recensées en 2012: «En tant que rédactrices de la section «Views and Reviews», nous refusons d'être reléguées aux dernières pages de cette illustre publication. Nous repoussons nos obligations. Nous avons échappé à notre habituel confinement après la page 80 et nous avons agi afin d'occuper l'espace de choix des quatre-vingt premières pages. Occupy *CTR*» (*CTR*, 150: 3).

Ce numéro de *CTR* est placé sous le signe de quatre idées-forces qui visent à repenser ou à réinventer la critique de théâtre universitaire à partir de la forme du manifeste, tout en mettant en avant-plan l'aspect révolutionnaire et revendicateur du théâtre: 1) la nécessité d'émettre des opinions fortes; 2) l'abandon d'une écriture polie, très répandue à l'université; 3) l'appel à réfléchir, courageusement et profondément, aux raisons de pratiquer le théâtre; 4) la demande, adressée aux lecteurs, de prendre part aux énoncés performatifs qu'incarnent les praticiens-collaborateurs à travers le genre hétérogène du manifeste.

Le manifeste s'impose ici non seulement comme une revendication qui remet en cause l'ordre établi, mais aussi comme un discours de l'instant: «Le genre du manifeste concerne résolument ce qui est nouveau, et ce qui arrive maintenant. C'est à partir de ce point d'appui qui oscille entre le passé et le futur que le manifeste ouvre sur l'inconnu, dans une histoire qui reste à écrire» (*CTR*, 150: 4). Le genre permet aux collaborateurs du numéro de proposer des réflexions sur l'art théâtral qui prennent en compte ses dimensions actuelles, performatives, éthiques et collectives.

Dans «Seek Electricity: A Multiple Theatre Manifesto», Alex McLean insiste sur le pouvoir du théâtre de créer des communautés, ici et maintenant: «Faisons du théâtre des espaces temporaires dans lesquels nous pourrions chercher l'électricité nécessaire pour alimenter des prises de conscience.» (CTR, 150: 8) Dans «Performance as an Act of Survival», Claudia Bernal explore, pour sa part, l'idée de l'espace à travers le lien que l'artiste doit créer entre le monde et le spectateur. Elle fait valoir la nécessité que l'espace de la performance puisse devenir un lieu de transmission d'expériences et de communication entre l'individu et la communauté: «Au début, un lieu de communion doit être créé: un point, un cercle, une ligne d'horizon, une ouverture, un trou noir, un espace mental – ou un vrai – dans lequel l'action et l'interaction peuvent prendre place. La performance est au cœur de la vie sociale. En tant qu'artiste, j'ai un rôle à jouer dans le changement social et politique.» (CTR, 150: 22) Bernal conclut que le lieu de l'art doit être dans la société elle-même plutôt que dans l'institution. Cette critique institutionnelle rejoint le propos d'Olivier Choinière qui, dans «Administration is Eating Away at Us», soutient que les exigences administratives du milieu théâtral empêchent les artistes de penser comme des artistes, tuent l'élan artistique et produisent des spectacles qui ne sont rien de plus que le résultat de demandes de subvention.

Par ailleurs, la voix de la responsabilité collective est revendiquée par plusieurs autres praticiens, dont Beatriz Pizano et Trevor Schwellnus, D'bi.young Anitafrika et Marcus Youssef. Dans «A Statement of Objectives (and a Conversation)», Pizano et Schwellnus abordent l'épineuse question de l'appropriation et de la représentation culturelles en refusant les étiquettes «politique» et «ethnique», accolées à leur travail, insistant davantage sur les valeurs de respect, d'intégrité et de responsabilité sociale qu'exige la pratique théâtrale. C'est un propos similaire à celui qu'exprime D'bi.young Anitafrika dans «r/evolution begins within», qui témoigne de sa responsabilité à l'égard des communautés auxquelles elle appartient, un processus créatif qu'elle appelle le *sorplusis methodology*. Finalement, dans «On the Beauty of Our Perpetual Marginality, and Why it Might be Time for All of Us to Figure Out Our Position on Social Housing», Marcus Youssef reconnaît la responsabilité collective de l'artiste qui vient de sa maîtrise des mécanismes de la représentation et de la performance publiques.

Ces artistes affirment en cela l'importance de témoigner, dans leurs œuvres, d'une communication significative avec les communautés auxquelles ils s'adressent et dans lesquelles ils s'insèrent. Cette réflexion sur la temporalité de la représentation se retrouve finalement dans la contribution de Louis Patrick Leroux qui propose une réflexion sur sa pratique de théâtre-crédation en milieu universitaire dans «Theatre Production, Experiential Learning, and Research–Creation in the Academy: An Anti-manifesto of Sorts». Il écrit: «Le temps a semblé s'arrêter. Il s'est tordu et s'est étiré; puis, je m'y suis perdu. Rien ne compte plus que le temps dans une production théâtrale:

les arts du temps sont basés sur les répétitions, mais aussi la montée d'adrénaline lorsque la fin approche, les spectacles qui consomment tout, l'éthique du *show must go on* où absolument rien ne peut empêcher le spectacle d'être présenté à la première. Aucun stress, fatigue extrême, maladie. Le spectacle compte par-dessus tout. Nous sommes ses vassaux. Rien d'autre n'est important. Les limites sont testées.» (CTR, 150 : 97) En s'interrogeant sur les limites et les effets de la pratique théâtrale – à l'université et dans le milieu professionnel –, Leroux se pose la question d'une temporalité de production nécessairement différente. Libérée des impératifs des syndicats d'artistes et d'artisans professionnels, la pratique théâtrale en milieu universitaire peut s'étirer, prendre le temps d'atteindre des objectifs uniquement liés à la recherche elle-même. Mais cette temporalité potentiellement interminable est-elle vraiment possible en contexte universitaire ? «Avons-nous le Temps à l'université?» (CTR, 150 : 98) se demande Leroux. Sinon, ce temps existe-t-il à l'extérieur, en marge de celui alloué à l'enseignement et à la recherche ? À ce temps de travail contraint dans l'espace académique correspond le processus de création libéré des obligations professionnelles, syndicales et commerciales du milieu théâtral qui doit pouvoir être repensé pour inclure des objectifs d'apprentissage et de recherche : «Le projet lui-même devient alors possible par le "luxe" de temps, d'espace, de ressources. Le réclamer, lui permettre de s'étirer, s'étendre, se multiplier, et nous amener ailleurs peut être possible seulement si nous nous battons et décidons que rien n'est plus important que le temps nécessaire à l'expérimentation.» (CTR, 150 : 98)

La réflexion sur la temporalité théâtrale se poursuit dans le numéro «Precarity and Performance» de la revue *The Drama Review* (56.4). Les éditeurs du numéro, Nicholas Ridout et Rebecca Schneider, définissent la précarité comme «la vie par rapport à un futur qui n'est pas assuré par un passé sécuritaire. La précarité déconstruit une organisation linéaire de progression temporelle et remet en question les récits de progrès et de développement.» (TDR, 56.4 : 4) Dans «Just-in-Time: Performance and the Aesthetics of Precarity», Shannon Jackson propose une réflexion sur les relations entre la précarité et la performance en centrant son analyse sur le *affective turn*, un courant qui touche les sciences humaines et sociales et dont les répercussions se font sentir dans les études théâtrales. Elle utilise comme point de départ à sa réflexion la mise en parallèle de la performance de *My Barbarian* au Festival Creative Time Summit on Living as Form et l'émergence du mouvement *Occupy* comme toile de fond d'une temporalité caractérisée par la précarité, l'engagement envers le présent et l'immatérialité du travail émotif. Dans «The Scene of Occupation», Tavia Nyong'o poursuit dans cette voie en théorisant le concept de *temps précaire* de l'occupation en s'intéressant aux marches de zombies organisées dans le cadre des mouvements *Occupy London*, *Boston* et *New York*. «Qu'est-ce que cela veut dire d'occuper le temps de manière précaire?» (TDR 156.4 : 138) se demande-t-il. Pour lui, l'occupation agit

comme une intensification des batailles quotidiennes contre la gouvernementalité nommées par Agamben, et qui met en relief trois aspects intrinsèquement liés à l'analyse de la performance : le temps, l'espace et l'acte de nommer. Dans « It Seems As If... I Am Dead: Zombie Capitalism and Theatrical Labor », Rebecca Schneider s'intéresse aux marches des zombies dans le cadre du mouvement *Occupy Wall Street*, établissant un parallèle avec le travail théâtral dans le capitalisme néolibéral. Schneider analyse plus précisément le « passage performatif » qui s'opère ici entre la vie et le mort-vivant. Elle observe avec justesse que les marches des morts-vivants d'*Occupy Wall Street* sont liées à des pratiques de vie dans l'espace public en lien avec une critique de la rationalité capitaliste. Le théâtre est, à ses yeux, la méthode d'analyse privilégiée de ce paradoxe puisqu'il occupe lui-même un lieu dans cet espace flexible et indécidable situé entre ce qui est vivant et ce qui ne l'est plus.

D'autres articles du numéro s'intéressent au passage d'un temps précaire à travers des analyses performatives de la santé et des soins médicaux. Dans « Handle with Care », Jill H. Casid propose une réflexion sur le travail affectif de ceux et celles qui prodiguent des soins de santé, alors que dans « Cancer Prevalence and the Theatrical Fact », Coleman Nye s'intéresse à des femmes en bonne santé, quoique porteuses d'un lourd bagage héréditaire lié au cancer du sein, qui subissent des chirurgies préventives contre le cancer, une pratique de « pré-survie » que Nye analyse comme geste théâtral.

Finalement, le compte rendu d'une table ronde entre Lauren Berlant, Judith Butler, Bojana Cvejić, Isabell Lorey, Jasbir Puar et Ana Vujanović sur la précarité illustre comment ce concept est intrinsèquement associé à notre compréhension du corps, du travail, de la politique, de la sphère publique, de l'espace, de la vie, de l'être humain, bref à tout ce que cela veut dire de vivre ensemble. Le propos général de cette table ronde s'appuie sur les recherches actuelles en sciences humaines qui s'intéressent aux répercussions des politiques d'austérité en vigueur un peu partout dans le monde.

L'intérêt manifesté à l'égard des mouvements sociaux se confirme dans d'autres articles des revues recensées. Dans son éditorial « Occupy Solidarity » du numéro 56.1 de *The Drama Review*, Richard Schechner rend compte de l'émergence, en même temps que de sa contestation, du mouvement *Occupy* qui a ébranlé le monde, tout en s'interrogeant sur les représentations d'un tel mouvement à l'échelle locale et internationale. En introduction à un numéro qui s'intitule « Costumes and Costuming: Defining Current Performance Strategies » (*CTR* 152), Natalie Rewa décrit les manifestations étudiantes du printemps 2012 au Québec comme l'expression d'une théâtralité urbaine où, par exemple, le nu sous toutes ses formes servait un propos politique.

Cette ouverture du côté des politiques sociales et économiques, et l'intérêt pour l'actualité culturelle témoignent, dans la production savante récente, de la nécessité d'analyser l'art théâtral à la lumière d'un monde en évolution constante. Cette préoccupation s'affiche dans plusieurs articles et textes d'opinion qui traduisent à leur tour un changement de perspective et de style dans la recherche savante. Dans son éditorial au numéro 64.1 de *Theatre Journal*, Ric Knowles explique que ce numéro de la revue a été conçu pour être une vitrine de la discipline actuelle des études théâtrales et de la performance. L'ensemble des contributions illustre bien comment l'histoire du théâtre, l'analyse des performances contemporaines, de même qu'une multitude d'approches philosophiques et théoriques en sont venues à cohabiter, avec plus ou moins de bonheur, au sein de la discipline. Dans «Bajazet '37: Jacques Copeau's *Palais à Volonté* at the Comédie-Française», David Muller revisite un mythe racinien en adoptant trois approches distinctes: la recherche archivistique, l'historiographie révisionniste et la scénographie. Dans «The Philosopher, the Playwright, and the Actor: Friedrich Nietzsche and the Modern Drama's Concept of Performance», David Kornhaber étudie l'influence de Nietzsche sur trois représentants du drame moderne, August Strindberg, George Bernard Shaw et Eugene O'Neill. Emine Fisek propose une autre vision de l'histoire théâtrale dans «Animating Immigration: Labor Movements, Cultural Policy, and Activist Theatre in 1970s France» où elle analyse les conflits dans la représentation des corps immigrants, les relations ambivalentes entre les politiques culturelles et le militantisme, et ce qu'elle appelle les «esthétiques immigrantes» dans le contexte français des années 1970. L'article de Rebecca Rossen évoque également la complexité de la représentation des «subjectivités autres» dans «Jews on View: Spectacle, Degradation, and Jewish Corporeality in Contemporary Dance and Performance» qui porte sur des performances postmodernes vues comme des interventions corporelles dans une histoire antisémite confrontant l'identité juive, la victimisation et les relations de pouvoir à travers des actions publiques radicales. Finalement, W. B. Worthen analyse un autre type de performance corporelle en s'intéressant à des problématiques liées à la technologie, à l'autorité et à la textualité dans «*The Written Trouble of the Brain: Sleep No More* and the Space of Character». Cette ambition de redéfinir le champ des études théâtrales et de la performance s'affirme également dans le numéro suivant de la revue (*TJ*, 64.2) dans lequel Penny Farfan s'interroge, dans son éditorial, sur ce qu'il peut y avoir de nouveau et d'innovateur au sein de la discipline. Dans «Toward the Integration of Theatre History and Affect Studies: Shame and the Rude Mechs's *The Method Gun*», Robin Bernstein se demande notamment comment jumeler l'histoire du théâtre avec les approches de plus en plus importantes des *affect studies* («études sur l'affect»). En d'autres termes, comment rendre compte historiquement de l'affect? Bernstein formule une réponse à travers son analyse de *The Method Gun*, une pièce d'avant-garde créée en 2008 par la compagnie d'Austin, Texas, Rude Mechs. Cette œuvre se présente comme une sorte d'archive des émotions de honte des

acteurs et, ce faisant, exemplifie le fonctionnement typique du théâtre contemporain. Au sein du même numéro, d'autres articles se penchent sur les «copyright performance» de la fin du XIX^e siècle en Angleterre («Performative Performances: A History and Theory of the "Copyright Performance"» de Derek Miller); la révision des genres de la tragédie et du mélodrame dans le contexte impérialiste britannique («Darkness Visible: The Early Melodrama of British Imperialism and the Commodification of History in Sheridan's *Pizarro*» de Dana Van Kooy); la représentation de la violence à travers la photographie et le théâtre («Staging Violence in Pig Iron Theatre Company's *Anodyne*» de Christian DuComb); et les «parahistoires» qui ont entouré la reprise de *West Side Story* en 2009 («Compiling *West Side Story*'s Parahistories, 1949–2009» de Brian Eugenio Herrera).

Theatre Survey exprime également sa préoccupation à rendre la discipline des études théâtrales pertinente dans un contexte où les sciences humaines et les arts sont constamment remis en cause, comme le rappellent les responsables de la revue dans un éditorial qui s'inscrit, à l'instar du numéro de *TDR* (*TDR* 56.4), dans une temporalité précaire. Ceux-ci rejoignent ainsi le propos de Wallace Stevens qui explique que la tâche d'un critique est de «communiquer au lecteur l'aspect prodigieux de son sujet» (*TD*, 53.1: 1), en exprimant leur préoccupation à intéresser leurs publics au moyen d'analyses et de thématiques en prise sur notre époque. Dans «*My feet see better than my eyes: Spatial Mastery and the Game of Masculinity in Arden of Faversham's Amphitheatre*», Gina Bloom décrypte les analogies entre différents modèles de surveillance en Angleterre à la fin du seizième siècle et comment ceux-ci ont pu contribuer à construire certaines idées liées à la masculinité, au spectateur et à la mise en scène de certains jeux. Dans «L'enfant et le tyran: *La Marseillaise* and the Birth of Melodrama», Jennifer Wise explique comment l'hymne national français a constitué un fondement du mélodrame, alors que Dirk Grindt montre comment le public suédois s'est approprié la pièce de Tennessee William, *Une chatte sur un toit brûlant*, pour en faire un espace social d'interrogation sur la sexualité («When Broadway came to Sweden: the European Premiere of Tennessee William's *Cat on a Hot Tin Roof*»). Finalement, dans «The Method and the Means: James Baldwin at the Actors Studio», Shonni Enelow explore les tensions entre le jeu d'acteur «universaliste», préconisé par l'Actors Studio, et les spécificités émotives des acteurs afro-américains dans le cadre de la production d'une pièce de Baldwin.

En terminant, le numéro 54.2 de *Theatre Survey* confirme l'interrogation sur le temps qui traverse la production savante actuelle. Plutôt qu'un intérêt pour le présent, les auteurs du numéro s'intéressent toutefois à l'histoire en montrant que l'historiographie peut également nous réserver quelques «surprises» et ainsi faire écho au temps présent: «Les articles de ce numéro s'intéressent aux différents niveaux d'ambiguïté inhérents à ce que nous savons (ou prétendons savoir) sur l'histoire théâtrale. À n'importe quel moment historique, qui sait vraiment ce qui s'est

passé? Comment la connaissance a-t-elle été documentée? Comment entrons-nous en relation avec l'ambiguïté de l'historiographie théâtrale? Comment le passé réplique-t-il? » (TS, 53.2: 1). Suivant cette idée, le numéro offre notamment des relectures historiques du « théâtre sans mots » (*wordless drama*) d'Edward Gordon Craig (« "Symbols in Silence": Edward Gordon Craig and the Engraving of Wordless Drama » de Jennifer Buckley) et d'une controverse provoquée par l'utilisation de la Torah comme accessoire dans une pièce du début du vingtième siècle (« *Scrolls and Scandals: The Ritual Object as Stage Prop in God of Vengeance* » de Yair Lipshitz).

Tanya Déri-Obin
University of Virginia



**RÉSUMÉS /
ABSTRACTS /
NOTICES
BIO-
BIBLIOGRAPHIQUES**

ROBERT REID

Traditions, conventions, croyances et magie

RÉSUMÉ

Les grandes traditions sont souvent présentées comme étant des formes théâtrales figées, archaïques, très codées et fortement inscrites dans le tissu d'une culture. À un point tel qu'on en vient parfois à confondre tradition théâtrale et folklore. Pourtant, ce que l'on nomme le «système» de Stanislavski peut aujourd'hui être considéré comme une tradition théâtrale, de même que la biomécanique de Meyerhold et le mime corporel de Decroux. Peut-on en dire autant du burlesque québécois et du théâtre expérimental de Jean-Pierre Ronfard et de Robert Gravel? Ces pratiques représentent-elles des traditions propres à la culture québécoise? Qu'est-ce qu'une tradition théâtrale? Un point de vue sur le théâtre, une pensée artistique ou une manière de faire? Cet article tente de répondre à certaines de ces questions.

ABSTRACT

Great theatrical traditions are often described as fixated and archaic forms, with strict conventions and norms imposed by the larger cultural framework in which they exist. As if the word tradition was equivalent to folklore. Yet, what we call today the Stanislavski "system" or Meyerhold's Biomechanics and Decroux's body mime approach could all be considered as theatrical traditions in many ways. But how about the Québécois's burlesque theatre, and Jean-Pierre Ronfard and Robert Gravel's experimental theatre? Are these practices representative of what is considered Quebec's theatre tradition? Then again, what precisely is a theatre tradition? Is it a point of view, an artistic thought or simply a way of doing things? This article tries to answer some of these questions.

NOTICE

Robert Reid est professeur au Département de théâtre de l'Université Concordia où il enseigne principalement le jeu de l'acteur et la mise en scène. Il détient une maîtrise en théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Il est membre fondateur de la compagnie théâtrale L'Ange-Éléphant ainsi que du Groupe de poésie moderne avec lesquels il a produit plusieurs spectacles en tant que metteur en scène (Pièces de guerre d'Edward Bond, Body and Soul de John Mighton et Yvonne, princesse de Bourgogne de Witold Gombrowich). Ses travaux de recherche-crédation portent principalement sur les formes dramaturgiques actuelles à partir d'une approche faisant appel à différentes traditions théâtrales (Opéra chinois, biomécanique).

CRISTINA IOVITA

Le rat est mort ! ou Le jeu de tradition dans l'Hamlet de William Shakespeare. Notes de mise en scène

RÉSUMÉ

L'article décrit le processus de création du spectacle *Hamlet* de William Shakespeare adapté et mis en scène par Cristina Iovita au Théâtre de l'Utopie (Montréal, mars-avril 2010). La première partie examine les rapports entre le personnage de Polonius et celui de Pantalon, personnage typique de la *commedia dell'arte* qui donne la « clé » de l'adaptation scénique. La deuxième partie présente la reconstruction du texte de Shakespeare sur les structures de base de la *commedia dell'arte*, structures identifiées et inspirées par la « scène des acteurs » (Acte II, Scène 2) du texte original. La troisième partie suit les innovations de style amenées par l'insertion dans la trame scénique du tango argentin, une danse narrative de type populaire exprimant les rites de la passion. La conclusion porte sur le potentiel d'actualisation du répertoire classique par la récupération des moyens scéniques traditionnels.

ABSTRACT

This article describes the creative process behind a production of *Hamlet* adapted and directed by Christina Iovita at le Théâtre de l'Utopie in 2010 in Montréal. The first part examines the relations between *Hamlet's* Polonius and the typical character of Pantalon from the *commedia dell'arte*. The second part presents an analysis of Shakespeare text from the perspective of the *commedia dell'arte* tradition. The third part follows the creative innovations brought forth by the inclusion in that production of some elements of Argentinian tango, a popular narrative dance expressing rites of passion. The article concludes by emphasizing the great possibilities offered by traditional theatre techniques in dealing with the classical repertoire.

NOTICE

Cristina Iovita est une metteuse en scène et auteure dramatique née à Craiova (Roumanie) en 1954. Diplômée de l'UNATC I.L. Caragiale de Bucarest, détentrice d'une maîtrise du Emerson College de Boston, elle est présentement candidate au programme de doctorat en humanités (PhD. In Humanities) de l'Université Concordia de Montréal. Ses adaptations des romans et nouvelles de Diderot, Max Frisch, Franz Kafka (Jacques le fataliste, Homo Faber, Rapport à une académie) ainsi que ses collages de textes inédits de la Renaissance (La fête des fous, Ruzante) créés entre 1984-1991 jalonnent son parcours de metteuse en scène-auteure. Établie à Montréal en 1996, Iovita fonde en 1999 Le Théâtre de l'Utopie avec lequel elle a créé seize spectacles dont Léonce et Léna de Georg Büchner (octobre 2013) qui explore les liens entre le théâtre populaire de la Renaissance et la comédie romantique. Iovita enseigne les codes gestuels du théâtre du XVIII^e siècle aux étudiants en jeu de l'Université Concordia.

MARIE-CHRISTINE LESAGE

Mémoire des arts et scène contemporaine

RÉSUMÉ

Cet article aborde l'inscription matérielle de la mémoire des arts traditionnels et modernes au sein de créations contemporaines. Certaines d'entre elles nouent en effet un rapport fertile avec des œuvres fondatrices de l'histoire de l'art. Ce dialogue prend la forme d'une reprise de l'original, lequel va être déplacé ou remplacé au sein de nouveaux agencements de matière, constitués par les dispositifs visuels et/ou scéniques qui nous sont contemporains. Cette reprise est différente du recyclage postmoderne, car elle est dialogique au sens fort du terme. L'analyse se développe autour de trois études de cas : celle de l'œuvre-installation intitulée *Uraniborg* de l'artiste français Laurent Grasso (Musée d'art contemporain de Montréal, 2013), qui offre un excellent exemple de coexistence des arts et des temporalités; ensuite, une ouverture est faite sur l'installation scénéoacoustique *Stifters Dinge* de Heiner Goebbels (Avignon, 2008); enfin, le dernier cas étudié est *Gob Squad's Kitchen* du groupe Gob Squad (Usine C, 2013), qui s'appuie sur le film *Kitchen* de Warhol pour proposer une expérience théâtrale revisitant autrement l'avant-garde américaine moderne.

ABSTRACT

This article talks about the inscription of traditional and modern art traditions inside contemporary creations in the form of a material memory. Some of these creations elaborate a fruitful dialogue with the founding traditions of art history. This dialogue manifests itself in the form of a return by which certain elements of the original are reinvested by creating visual or scenic configurations (devices) that are contemporary to the spectators. This logic of return is different from the postmodern strategy of recycling, in the sense that it is dialogical. Our argument is based on three case studies: the installation *Uraniborg* by French artist Laurent Grasso (Musée d'art contemporain de Montréal, in 2013); the scenacoustic *Stifters Dinge* by Heiner Goebbels (Avignon, 2008); and finally *Gob Squad's Kitchen* (Usine C, 2013) created by the Gob Squad group in reference to Andy Warhol's film *Kitchen* that serves as a basis for revisiting the American avant-garde by way of a theatrical experience.

NOTICE

Marie-Christine Lesage est professeure à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Son enseignement et ses recherches portent sur les écritures contemporaines

et sur les processus de création interartistiques dans les arts de la scène. Elle a publié dans différentes revues et ouvrages collectifs des réflexions sur ces sujets, avec un intérêt marqué pour les questions touchant à l'intermédialité, la performativité, le son et la mémoire des arts. Elle a dirigé deux dossiers de revues sur la question (*L'Annuaire théâtral*, 1999 et *Registres*, 2008) et elle a collaboré au groupe de recherche sur « Le son du théâtre » dirigé par M.-M. Mervant-Roux (CNRS-ARIAS) et Jean-Marc Larrue (Université de Montréal – CRI). Dans ce cadre, Marie-Madeleine a plus particulièrement travaillé sur la pratique d'Heiner Goebbels. Elle fait aussi partie de l'équipe principale de recherche sur « Performativité et effets de présence » dirigée par Josette Féral (FRQSC). Elle a enfin écrit un livre sur la compagnie de création UBU, intitulé *Paysages UBU. Mises en scène de Denis Marleau, 1994-2012 (à paraître en 2014)*, et codirigé avec Joseph Danan l'ouvrage intitulé *Chemins de traverse. Contributions de Jean-Pierre Ryngaert aux études théâtrales (à paraître chez Théâtrales, 2014)*.

DANIEL MROZ

La chaleur est mémoire : tradition est innovation

RÉSUMÉ

Cet article formule l'hypothèse que certaines pratiques théâtrales issues de la tradition peuvent offrir un contexte favorable à l'innovation et au développement de nouvelles formes scéniques. Dans cette perspective, son auteur met en regard deux traditions culturelles, la *Wielka Reforma* ou la Grande Réforme, qui a largement influencé les arts scéniques en Europe au XX^e siècle et en particulier l'art de la mise en scène, et les arts martiaux chinois. Cet examen aide à mieux saisir les conditions où l'innovation artistique résulte d'une fréquentation de la tradition et de l'assimilation de ses principes régulateurs.

ABSTRACT

This article proposes that traditions of theatrical practice provide the context for innovation and the development of new forms of theatre culture. It compares two traditions of cultural practice, the *Wielka Reforma*, or Great Reform that comprises the 20th century theatres of Europe and the art of the director, and the traditional Chinese martial arts. It offers concrete examples of innovative theatrical practices that are derived from traditional principles.

NOTICE

*Daniel Mroz est metteur en scène et professeur de théâtre. Il se consacre à la création dans le domaine du théâtre contemporain et dirige actuellement Les Ateliers du corps, un studio de création et de formation au jeu de l'acteur à Ottawa. Il est le fondateur du One Reed Theatre Ensemble (Toronto) et a co-fondé La Compagnie du Pont-fleurs (Montréal). Son travail a été présenté dans le cadre de plusieurs festivals : Zones Théâtrales, Canada Dance Festival, Rhubarb Festival, le Summerworks Festival, Catskill International Festival of New Theater. Son livre *The Dancing Word: An Embodied Approach to the Preparation of Performers and the Compositions of Performances* (2011) est publié chez Presses Rodopi. Titulaire d'un doctorat en études et pratiques des arts de l'Université du Québec à Montréal, Daniel Mroz est actuellement professeur agrégé au Département de théâtre de l'Université d'Ottawa.*

MARK SUSSMAN

Devenir petit : réinventer la tradition sur les scènes miniatures

RÉSUMÉ

Cet article situe les pratiques marionnettiques traditionnelles que sont le « théâtre de jouets » et le « théâtre de papier » dans le cadre plus large d'une redécouverte des formes scéniques en miniature développées par l'avant-garde. Notre réflexion s'inspire, à cet égard, de la notion de faculté mimétique de Walter Benjamin, associée à la capacité propre des enfants à jouer en faisant appel à cette faculté. Elle établit par ailleurs un parallèle entre l'esprit postdramatique dans lequel évolue la performance contemporaine, un certain théâtre d'objets répandu en Occident dans les cercles traditionnels ainsi que chez les amateurs et la prolifération d'espaces performatifs contemporains intégrant des paysages en modèle réduit ou en miniature. Nous défendons enfin l'hypothèse selon laquelle les nouvelles formes scéniques en modèle réduit partagent avec les genres traditionnels de la marionnette des éléments relatifs à la manière dont les acteurs interagissent avec les objets inanimés.

ABSTRACT

This paper talks about the traditional puppetry genres of "toy theatre" or "paper theatre" within a broader context of the rediscovery of the miniature on avant-Garde and experimental stages via consideration of Walter Benjamin's notion of the mimetic faculty and the capacity

of children to play using this inherent ability. It interrogates a particular confluence between the "post-dramatic" atmosphere of much contemporary performance, the object-centered work of the folk or amateur genre of toy/paper theatre in the West, and the new proliferation of contemporary performance spaces either incorporating models or miniature landscapes. Finally, the paper argues that new forms of model theatre share aspects of traditional puppetry genres with particular respect to how human performers and inanimate elements interact.

NOTICE

Mark Sussman est professeur adjoint au Département de théâtre de l'Université Concordia (Faculté des arts) où il enseigne les études théâtrales, la marionnette et l'histoire du théâtre. Il est metteur en scène, concepteur scénique et acteur, de même que fondateur et co-directeur artistique de Great Small Works (New York). Il est diplômé (Ph. D., 2000) de la New York University (Performance Studies) et vit à Montréal et Brooklyn.

GENNADI BOGDANOV

La tradition vivante de la biomécanique. Entretien avec Gennadi Bogdanov

NOTICE

Gennadi Bogdanov a reçu sa formation d'acteur au Théâtre d'Art puis a travaillé au Théâtre Satirique à Moscou pendant plus de 25 ans. C'est là qu'il a rencontré Nicolaï Kustov, un ancien professeur de biomécanique au studio de Meyerhold devenu professeur de «mouvement scénique» au Théâtre Satirique. Gennadi Bogdanov découvre alors la biomécanique, son processus de formation, ses exercices et ses études dites «classiques». Quelques années plus tard, il devient professeur de biomécanique au GITIS de Moscou et entame une carrière internationale de formateur qui marquera la renaissance de la biomécanique à travers le monde. Son enseignement influencera de nombreux créateurs scéniques dont Thomas Ostermeier.

TATSIANA KUCHYTS CHALLIER

Le Corps-Peste d'Antonin Artaud face à la cruauté de l'espace vital

RÉSUMÉ

Restituer à l'homme la fonction du sujet de sa propre existence – non pas éternelle, figée dans le non-être par un esprit sain, mais celle sempiternelle qui, à chaque instant, se réinvente avec un corps à jamais incréé –, fut le projet d'Antonin Artaud. Pour ce faire, le théâtre qu'il imagine se fera le double de son inventeur lequel anime seul, sur la scène de son esprit, le spectacle de sa recreation. Ainsi la magie du théâtre artaudien réconcilie-t-elle les antagonistes – le corps et ses deux espaces –, les transmutant en une indivisible unité rêvée par son auteur. Cet article vise à reconstituer ce parcours à travers l'œuvre et la biographie d'Antonin Artaud.

ABSTRACT

Antonin Artaud had one project: to reinstate man in his subjective existence, not one that aspires to be eternal and is fixated in the idea of a well being, but something that can reinvent itself constantly through a creative body. In that perspective, his vision of theatre can be understood as a reproduction of himself directing, from the scene of the mind, the spectacle of that recreation. Artaud's theatre thus reconciles antagonisms – the body and its two spaces –, transmuting them into the one unity imagined by the author. The goal of this article is to reconstitute this journey by following the life and works of Antonin Artaud.

NOTICE

Tatsiana Kuchyts Challier est docteure en Lettres et Arts de l'Université Stendhal Grenoble III. Sa thèse porte le titre « S'ils étaient de retour, ces étranges familiers... La passion/répulsion de la famille dans l'œuvre d'Arthur Adamov. Lecture psychanalytique de Si l'été revenait ». Elle est membre associée au centre de recherche E-CRI-RE (Traverses 19-21) dans le cadre duquel elle participe au projet « Mémoire spatiale du théâtre contemporain ». Ses intérêts de recherche chevauchent les domaines de la littérature et de la psychanalyse mais se concentrent sur le phénomène du processus créateur, son sujet et son objet.

JULIE PAQUETTE

Le théâtre, un oubli dans les études sadiennes

RÉSUMÉ

Le marquis de Sade souhaitait être reconnu comme un homme de théâtre. Depuis sa mort, seule une de ses pièces a été montée sur les planches. Le « véritable ostracisme » dont est victime cette partie de l'œuvre – jugée ennuyeuse et dénuée d'intérêt – s'est aussi traduit dans la publication des *Œuvres complètes* qui n'incluaient pas, au départ, son théâtre. Nous proposerons ici la lecture de cette partie de l'œuvre de Sade comme procédant d'une « variation sur un même thème » de la part romanesque de son œuvre, plus connue. Nous avancerons la thèse selon laquelle l'écriture préfacielle du Sade dramaturge (« Avant-propos » de quatre pièces de théâtre : *Le capricieux*, *Les jumelles*, *Le prévaricateur* et *Le misanthrope*) nous éclaire sur les modalités d'écriture de son théâtre mais peut aussi nous permettre de jeter une lumière nouvelle sur l'ensemble de l'œuvre du marquis – pour ce faire nous reviendrons aussi sur le petit traité « Idée sur les romans » ainsi que sur la « Lettre de l'auteur des *Crimes de l'amour* à Villeterque, folliculaire ». Nous proposerons ici que Sade est un peintre de caractères, attentif au cœur de l'homme, peignant le plus souvent à l'excès, dans le but de faire vaciller l'autorité de ses personnages.

ABSTRACT

The Marquis de Sade wished to be known as a *homme de théâtre*. Since he died, in 1814, only one of his plays has been produced for theatre. The real ostracism which he suffered regarding to this part of his writing – considered boring and uninteresting – has also translated into the publication of the *Œuvres complètes* that did not initially include his theater. We propose that his dramaturgy is another example of the clandestine part of his better known work. We argue that his introductory writings (*Avant-propos* of four plays : *Le capricieux*, *Les jumelles*, *Le prévaricateur* and *Le misanthrope*) sheds light on his complete work – in order to do this, we also return to the treatise "Idée sur les romans" and the "Lettre de l'auteur des *Crimes de l'amour* à Villeterque, folliculaire". We finally propose that Sade is a painter of character, attentive to the heart of man, painting to excess, in order to shake the authority of his characters.

NOTICE

Julie Paquette, chargée de cours à l'Université du Québec à Montréal, est docteure en Science politique de l'Université d'Ottawa. Sa thèse « Sade peintre de caractère ou la destitution des volontés d'absolu, études d'inspiration lefortienne » a été soutenue en 2012. Elle co-dirige, avec

Sophie Bourgault, un numéro de la revue Tangence sur les acteurs oubliés de la Révolution française dans lequel elle propose un texte intitulé : « Sade, penseur du politique : encore un effort pour renverser les idoles ». Elle a aussi publié dans la revue Phares : « Sade et l'institution du social ; quel héritage pour la république ? » (2008). Elle a complété un postdoctorat au Centre de recherches intermédiaires sur les arts, les lettres et les techniques (CRLalt) ainsi qu'au Centre canadien d'études allemandes et européennes (CCEAE) de l'Université de Montréal où elle s'est penchée sur l'œuvre engagée de Pier Paolo Pasolini. Elle vient de publier « Pier Paolo Pasolini : marxiste hérétique et critique d'un nouveau fascisme. Une analyse poético-poétique de Salò » dans Les racines de la liberté, réflexions à partir de l'anarchisme tory?, sous la direction de Gilles Labelle, Éric Martin et Stéphane Viber (Nota Bene, 2014).

SOPHIE BASTIEN

L'esthétique théâtrale chez le jeune Albert Camus

RÉSUMÉ

Cet article expose d'abord les nombreuses activités créatrices qu'a exercées Albert Camus en lien avec le théâtre, tant comme art scénique que comme genre littéraire. Sa partie centrale, ensuite, se penche sur la production de la première troupe camusienne, le « Théâtre du Travail », dans les années trente à Alger. En examinant ce pan de la carrière de Camus que la critique a éludé, elle met au jour une esthétique surprenante. L'article montre finalement en quoi ces audaces formelles annoncent des traits fondamentaux du répertoire camusien plus connu (celui de la décennie quarante), et se retrouvent aussi chez l'homme de métier qui prospère au Festival d'Angers dans les années cinquante..

ABSTRACT

This article delves into Albert Camus's various creative endeavours in drama and examines his contribution to it, both as a performing art and as a literary genre. It then details the productions staged by his first theatre company, the Théâtre du Travail, in Algiers in the 1930s. Exploration of this relatively unexamined phase of Camus's career reveals a surprising aesthetic. The article goes on to look at the way in which those formal risks introduced the fundamental characteristics of Camus's better known canon (from the 1940s), characteristics that were still present in the work of the skilled craftsman who flourished at the Festival d'Angers in the 1950s.

NOTICE

*Sophie Bastien est professeure agrégée au Collège militaire royal de Kingston et directrice du Département d'études françaises. Elle enseigne depuis une vingtaine d'années mais est arrivée au CMR en 2004, après avoir travaillé à Trent University (Peterborough) et à l'Université de Montréal, où elle a obtenu son doctorat en 2002. Elle enseigne la poésie et la dramaturgie. Sa monographie, *Caligula et Camus. Interférences transhistoriques (Amsterdam/New York, Rodopi)*, a remporté en 2007 le prix de l'Association des professeurs de français des universités canadiennes. Elle a de plus dirigé un ouvrage collectif intitulé *La Passion du théâtre. Camus à la scène*, paru en 2011. En outre, elle a dirigé en 2014 un dossier thématique sur « Le Surréalisme et les arts du spectacle » dans la revue *Mélusine*. Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme (n° XXXIV, Université Paris 3-Sorbonne nouvelle).*

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les manuscrits soumis pour publication doivent être adressés à la rédaction de *L'Annuaire théâtral* (jubinville.yves@uqam.ca) aux fins d'évaluation, en respectant impérativement les normes suivantes. Les références, les notes et les citations doivent être dactylographiées à simple interligne. Les références bibliographiques intratextuel les doivent être placées entre parenthèses et doivent préciser le nom de l'auteur, l'année de publication et, s'il s'agit d'une citation précise, la page du passage cité (Rykner, 1996: 108). Si le nom de l'auteur figure déjà dans le texte, il suffit d'indiquer l'année de publication et la page. On distingue les renvois multiples à des textes d'un même auteur publiés au cours d'une même année en utilisant des lettres minuscules après l'année de publication (1990a, 1990b). Lorsqu'il y a plusieurs renvois d'auteurs différents, ils sont placés entre parenthèses et sont séparés par des points-virgules (Rykner, 1996: 112; Lavandier, 1994: 87).

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

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

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

Les auteurs doivent fournir une courte notice biographique en français, de même qu'un résumé de leur texte d'environ cent mots, en français et en anglais.

Le texte doit être inédit, rédigé en français, dactylographié à double interligne et saisi en format RTF ou Word.

Au stade de la révision, les auteurs seront appelés à relire leur texte et à éventuellement répondre à des questions.

LA MÉMOIRE RÉFLÉCHIE DU THÉÂTRE D'HIER ET DE MAINTENANT

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

Revue de la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) publiée deux fois l'an (printemps et automne). Chacun des deux numéros annuels d'environ 190 pages comporte un dossier principal ainsi qu'une section consacrée à des études variées. Des notes de lecture sur des parutions récentes (monographies et périodiques spécialisés) et une revue des revues complètent le sommaire.

Tarifs taxe(s) incluse(s)	Canada		Étranger (voie de surface seulement)	
	Abonnement	Numéro	Abonnement	Numéro
Individu	30 \$	17 \$	35 \$	19 \$
Étudiant*	25 \$	15 \$	40 \$	17 \$
Institution	60 \$	31 \$	60 \$	33 \$

- N° 39 « Histoire du théâtre et théâtre de l'Histoire » (printemps 2006)
N° 40 « Le théâtre irlandais au carrefour des modernités » (automne 2006)
N° 41 « Sade au théâtre : la scène et l'obscène » (printemps 2007)
N° 42 « Valère Novarina : paroles de théâtre » (automne 2007)
N°s 43-44 « Désordres et ordonnancements » (printemps-automne 2008)
N° 45 « Le Québec à Las Vegas » (printemps 2009)
N° 46 « Une dramaturgie à soi : l'écriture du théâtre des femmes au Québec » (automne 2009)
N° 47 « Voix divergentes du théâtre québécois contemporain » (printemps 2010)
N° 48 « Perspectives du théâtre grec contemporain » (automne 2010)
N° 49 « Héritages et filiations du théâtre populaire » (printemps 2011)
N°s 50-51 « L'Amérique francophone pièce sur pièce : Dramaticité innovante et dynamique transculturelle » (automne 2011 - printemps 2012)

Veuillez faire votre chèque ou mandat-poste à l'ordre de :

UQAM - *L'Annuaire théâtral*

C.P. 8888, succ. Centre-ville

Montréal (Québec) H3C 3P8

Tél. : (514) 987-3000, poste 2527

Télec. : (514) 987-7781

Courriel: jubinville.yves@uqam.ca

* Une photocopie de la carte d'inscription est requise.

ÉTUDES THÉÂTRALES

Revue du Centre d'études théâtrales de l'U.C.L.

Le geste de témoigner

Un dispositif pour le théâtre

Textes réunis par Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et Georges Banu

Du point de vue théâtral, il existe deux grands types de témoignage. L'un pourrait être dit politique et l'autre intime. Et il n'est bien entendu pas interdit de les faire se combiner. L'un et l'autre en tout cas se distinguent par une sorte de détachement par rapport à l'action, par leur fonction de regard sur les événements qui constituent la fable. Le dénominateur commun à ces deux témoins, c'est qu'ils ne sauraient être des personnages agissants au sens aristotélicien et des personnages dotés de buts d'action, comme le précise Hegel. En eux, au contraire, une certaine *passivité*.

Le « geste de témoigner », qui fait l'objet de cet ouvrage, concerne aussi bien l'écriture que la mise en scène. C'est en cela qu'il constitue un « dispositif » pour le théâtre moderne et contemporain... Auteurs et metteurs en scène seront donc largement invités à apporter leur contribution – à côté de celle des chercheurs – à cette manifestation.

J.-P. Sarrazac

Volume 51-52, 192 pages, 22 €, ISBN 2-930416-34-3

Ferme de Blocry, place de l'Hocaille 4, - B-1348 Louvain-la-Neuve. Tél. : 32 (0)10.47 22 72 et 47 23 14. Fax : 32 (0)10 47 22 37. nicole.buche@uclouvain.be. www.uclouvain.be/rethea.

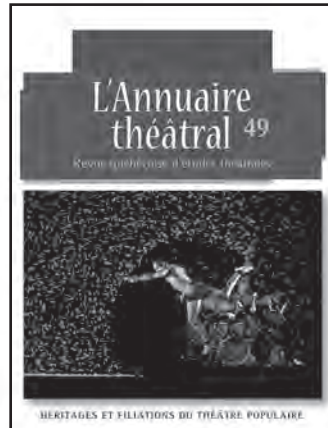
L'ANNUAIRE THÉÂTRAL



N° 50-51

DOSSIER

L'AMÉRIQUE FRANCOPHONE PIÈCE
SUR PIÈCE : DRAMATICITÉ INNOVANTE
ET DYNAMIQUE TRANSCULTURELLE



N° 49

DOSSIER

HÉRITAGES ET FILIATIONS
DU THÉÂTRE POPULAIRE

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL
SEMESTRIEL

165 mm x 209 mm

6½ po x 8¼ po

L'annuaire théâtral

Yves Jubinville (directeur)

Université du Québec à Montréal

C.P. 8888, succ. Centre-ville

Montréal (Québec) H3C 3P8

Courriel : jubinville.yves@uqam.ca

Formats et tarifs (prix avant taxes)

Pleine page	125 \$	120 mm x 165 mm 4 ¾ po x 6 ½ po
½ page	75 \$	120 mm x 82 mm 4 ¾ po x 3 ¼ po
	ou	61 mm x 165 mm 2 3/8 po x 6 ½ po

L'Annuaire théâtral

52

SOMMAIRE

CONTEMPORAIN ET TRADITION CONTEMPORAIN ET TRADITION

Sous la responsabilité de Robert Reid

DOSSIER

Traditions, conventions,
croyances et magie

Robert Reid

Le rat est mort! ou Le jeu de la tradition
dans l'*Hamlet* de William Shakespeare.
Notes de mise en scène

Cristina Iovita

Mémoire des arts et scène contemporaine

Marie-Christine Lesage

La chaleur est mémoire :
tradition est innovation

Daniel Mroz

Devenir petit : réinventer la tradition
sur les scènes miniatures

Mark Sussman

DOCUMENTS

La tradition vivante de la biomécanique.

Entretien avec Gennadi Bogdanov

Robert Reid

« Devenir transparent à l'esprit porté par le mot » :
de la tradition classique au théâtre contemporain
sur les scènes québécoises
Entretien dirigé par **Robert Reid** et **Yves Jubinville**

PRATIQUES ET TRAVAUX

Le Corps-Peste d'Antonin Artaud face
à la cruauté de l'espace vital

Tatsiana Kuchyts Challier

Le théâtre, un oubli dans les études sadiennes

Julie Paquette

L'esthétique théâtrale chez
le jeune Albert Camus

Sophie Bastien

ISSN 0827-0198
ISSN 1923-0893 (EN LIGNE)

En couverture :

Poursuite à cheval dans un ancien opéra traditionnel chinois.
Photo : Robert Reid.