

L'Annuaire théâtral

Revue québécoise d'études théâtrales 12



**Le corps
théâtral**

SQET

L'Annuaire théâtral

Revue québécoise d'études théâtrales 12

Comité de rédaction

Directeur:	Jean-Marc Larrue
Conseillers:	Hélène Beauchamp Guy Beaulne Marcel Fortin Dominique Lafon Raymond Pagé

Comité consultatif

Lecteurs externes:	Jonathan Rittenhouse Rodrigue Villeneuve
Traducteur:	Jean-Guy Laurin

Comité de gestion

André Brassard
Marcel Fortin

Production

Responsable:	Jean Laflamme
Édition:	Société québécoise d'études théâtrales
Typographie et montage:	Éditions Maxime enr., Montréal
Impression:	Luc Charlebois

Diffusion

Diffusion Parallèle inc.

L'Annuaire théâtral est une publication semestrielle. Toute correspondance (abonnement ou collaboration) doit être adressée à *l'Annuaire théâtral*, 169, rue Champlain, Valleyfield, Q^c J6T 1X6; tél.: (514) 373-9441.

Dépôt légal: 4^e trimestre 1992

ISSN: 0827-0198

automne 1992

S O M M A I R E

PRÉSENTATION (Jean-Marc Larrue)	5
---	---

ARTICLES

Leslie Wade : <i>Le théâtre français de la Nouvelle-Orléans: les origines du burlesque de la rue Bourbon</i>	7
Hélène Richard : <i>À partir d'Orangeville: réflexions sur l'économie psychique du spectateur</i>	31
Barbara Drennan : <i>Repenser le rituel et le théâtre dans le contexte de la postmodernité</i>	41
Pierre Pagé : <i>Radio-Collège et le théâtre de répertoire (1941-1956)</i>	53

ACTES

Josette Féral : <i>Le corps théâtral</i>	91
Larry Tremblay : <i>La peau, la chair et les os</i>	97
Michèle Febvre : <i>Le corps dansant, une utopie en mouvement</i>	105
Simon Harel : <i>Le corps imagé: théâtre de l'autobiographie</i>	117
Anne-Marie Picard : <i>Les altérités du corps théâtral: notes de travail</i>	137
COLLABORATEURS	149

Jean-Marc Larrue

PRÉSENTATION

Régulièrement, *l'Annuaire théâtral* délaisse les numéros thématiques pour ouvrir ses pages à des collaborateurs dont les recherches variées rendent bien compte du dynamisme de la recherche dans notre discipline.

Leslie Wade a longuement étudié l'histoire du théâtre de la Nouvelle-Orléans. Il nous livre une synthèse captivante de ses recherches et nous entraîne rue Bourbon, dans ce qui était, autrefois, le cœur de la ville française de la Nouvelle-Orléans. C'est à un autre voyage que nous invite Hélène Richard. À l'automne 1991, elle assistait à une production percutante de *Voilà ce qui se passe à Orangeville*, la pièce d'Hillar Liitoja, par le Groupe Multidisciplinaire de Montréal. Le spectacle n'a laissé à peu près personne indifférent et Hélène Richard tente de comprendre pourquoi. Sa réflexion sur «l'économie psychique du spectateur» ne manque pas d'audace puisqu'elle tend, dans un premier temps, à appliquer Freud au «fouillis» postmoderne.

La réflexion que propose Barbara Drennan porte justement sur ce «fouillis» et sur ses rapports au rituel. L'étude est stimulante. Dans un style souvent incisif, l'auteure suggère une nouvelle lecture d'Artaud et analyse le rituel dans la perspective de la postmodernité. Quant à Pierre Pagé, il poursuit dans ce numéro son ambitieux projet, déjà bien avancé, d'histoire de la radio et de la télévision. En s'attardant à l'émission *Radio-Collège*, il rappelle l'importance de la mission éducative de Radio-Canada et démontre comment cette mission a évolué.

La dernière partie de ce douzième numéro de *l'Annuaire théâtral* est consacrée à la présence et au rôle du corps sur scène, la scène réelle ou une

scène intime et imaginaire. Les textes qui composent cette section, intitulée le «corps théâtral», découlent d'une série de communications présentées lors du congrès de la Société d'histoire du théâtre du Québec tenu en mai 1991 à l'Université du Québec à Montréal. Les cinq signataires, Josette Féral, Larry Tremblay, Michèle Febvre, Simon Harel et Anne-Marie Picard, s'intéressent au corps théâtral selon des perspectives tout à fait différentes et dans des disciplines variées. En guise d'introduction à ce dossier, Josette Féral explore les relations complexes entre le corps et les théories du jeu. Elle souligne la multiplicité des approches mais aussi l'importance des enjeux de ce «corps théâtral» dans la réflexion critique et théorique contemporaine. À sa suite, Larry Tremblay démontre, de façon tout à fait convaincante, que le théâtre raconte l'histoire d'une rencontre impossible, d'une réconciliation impossible entre les différentes composantes du corps. Quant à Michèle Febvre, elle se penche sur la théâtralité dans la danse moderne, dont elle offre une solide synthèse, et sur la place qu'y tient le corps. Simon Harel s'interroge sur l'interaction du corps et du langage dans la littérature contemporaine. Son analyse porte spécifiquement sur les écrits de Michel Leiris et nous ramène au théâtre.

Anne-Marie Picard envisage ensuite une possible théorisation du corps qui n'est plus seulement volume ou mobilité mais «image intériorisée de soi en action et en communication avec les autres».

La publication de ce douzième numéro de *l'Annuaire théâtral* a été rendue possible grâce au concours du Collège de Valleyfield et de la Fédération autonome du collégial (FAC). Le comité de rédaction tient également à exprimer sa gratitude aux Amis de *l'Annuaire théâtral*: le Conservatoire d'art dramatique de Québec, le Collège Ahuntsic, le Collège de Maisonneuve, le Collège de l'Outaouais, l'École nationale de théâtre du Canada et l'Écomusée-des-Deux-Rives.

Leslie Wade

Le théâtre français de la Nouvelle-Orléans

les origines du burlesque de la rue Bourbon

Les tensions qui depuis toujours opposent au sein du Canada les francophones et les anglophones illustrent on ne peut mieux l'animosité et le ressentiment qui souvent jalonnent les histoires d'assimilation culturelle. Depuis l'ère coloniale, la culture française en Amérique du Nord est continuellement remise en question, contestée, et souvent carrément supplantée par l'influence anglaise, comme en fait foi le «grand dérangement» des Acadiens de Nouvelle-Écosse au milieu du dix-huitième siècle. Les représentations théâtrales, si on les envisage du point de vue d'un lieu de négociation, d'un espace ou champ dans lequel des intérêts communautaires incompatibles rivalisent pour l'instauration d'idéologies, de codes, d'entités consacrées, jettent un éclairage précieux sur la dynamique de l'organisation culturelle. C'est dans l'activité théâtrale qu'une société projette, en l'interprétant, l'image qu'elle se fait d'elle-même, par le biais de représentations qui servent de poteaux indicateurs ou lignes de démarcation entre initiés et étrangers, entre «ceux qui en sont et ceux qui n'en sont pas». Un examen du théâtre français de la Nouvelle-Orléans illustre bien la contestation idéologique et culturelle inhérente à l'activité théâtrale et constitue un exemple révélateur de la manière dont la force et l'influence françaises ont été endiguées, et finalement oblitérées par des intérêts anglo-américains. L'analyse détaillée d'un espace typique de la Nouvelle-Orléans comme la rue Bourbon, qui après avoir été le foyer du grand opéra français, est aujourd'hui devenue la capitale américaine du strip-tease, offre une image saisissante de ce genre de guérilla culturelle et pourrait servir de mise en garde au Québec francophone, un peuple qui encore

aujourd'hui doit lutter pour s'autodéterminer et préserver sa culture et son héritage français.

Au tout début de son existence, la Nouvelle-Orléans a occupé une place unique au sein des centres urbains des É.-U.¹ Reflétant son incontestable origine française, la ville était presque centenaire au moment de devenir partie intégrante des États-Unis. D'abord revendiquée au nom de la France par le sieur Robert Cavalier de La Salle en 1682, la Nouvelle-Orléans fut officiellement fondée en 1718 par Jean-Baptiste Le Moyne, sieur de Bienville, membre d'une famille originaire du Québec qui accéda à la petite noblesse sous Louis XIV. Idée originale de John Law, conseiller financier du roi Louis, le projet de la Nouvelle-Orléans — sous les auspices de la Compagnie d'Occident — décrivait la province coloniale comme un «Nouvel Éden», qui devait attirer par la suite nombre d'émigrés français de tous horizons, ainsi que des aventuriers canadiens dits «coureurs des bois». Fait révélateur, avant même que ne soit entreprise la moindre construction, il avait été procédé à Paris, quelque six mois auparavant, à l'exécution des plans généraux d'aménagement de la colonie. Ce plan de cité «idéale» prévoyait pour la nouvelle agglomération un réseau routier au tracé géométrique rationnel — constitué de quatre grandes voies publiques orientées parallèlement au fleuve Mississippi², qui devaient par la suite se voir attribuer les noms de l'aristocratie et de la royauté françaises: Orléans, Bourgogne, Conti, Chartres, Toulouse et, bien sûr, Bourbon. Tout au long du dix-huitième siècle et jusqu'au dix-neuvième, chacune des grandes artères a assumé une personnalité distincte et une fonction civique reconnaissable, (un phénomène qui faisait présager pour la rue Bourbon des caractéristiques liées au monde du spectacle). La rue Decatur, qui jouxtait immédiatement le fleuve, devint une zone industrielle articulée à l'économie fluviale. Chartres, la rue suivante, évolua vers

¹ Pour un survol des débuts de la Nouvelle-Orléans, se reporter à Sarah Searight, *New Orleans*, New York, Stein and Day, 1973. Voir aussi Charles L. Dufour, «The People of New Orleans», *The Past as a Prelude: New Orleans 1718-1968*, New Orleans, Pelican Publishing Co., 1968, pp. 20-41.

² John Chase, *Frenchmen, Desire, Good Children and other Streets of New Orleans*, New Orleans, Robert L. Crager & Co., 1949, p. 22.

un statut de zone commerciale, pour devenir à un moment donné le principal district de la ville pour le négoce. La troisième grande artère, à savoir la rue Royale, s'affirma d'abord comme centre bancaire et financier, pour acquérir ultérieurement une enviable réputation au plan culturel avec ses antiquaires et revendeurs d'«objets d'art». Enfin, à l'arrière-plan des principales artères, la rue Bourbon offrait, selon les termes d'un chroniqueur local, «une légère forme de soulagement»³.

Avant d'examiner spécifiquement ce qui peut avoir contribué à faire de la rue Bourbon l'avenue «de la gaieté et des festivités» de la Nouvelle-Orléans, il convient de décrire les contextes culturels de la ville et la manière dont ils ont façonné l'identité de la rue Bourbon. Disons d'abord qu'en dépit du fait que la Nouvelle-Orléans ait été cédée à l'Espagne par Louis XV en 1762, la domination espagnole n'a pas substantiellement modifié le caractère nettement français de la colonie. Langue et culture françaises ont continué d'y prédominer, et l'ensemble des habitants de la Nouvelle-Orléans a fait en sorte d'y maintenir les usages européens et les modes de vie traditionnels. Dans une certaine mesure, l'occupation espagnole a même renforcé les pratiques culturelles de la population française, qui s'accrocha à son identité nationale et à son lignage comme source d'une renonciation tacite face à la domination espagnole. En dépit d'une malheureuse rébellion menée par une poignée de loyalistes en 1768, et de sautes occasionnelles de fierté et de ferveur nationaliste (comme le fait de chanter *la Marseillaise*, ainsi qu'en font foi des documents remontant à la fin du dix-huitième siècle), la période d'occupation espagnole de la Nouvelle-Orléans a laissé le souvenir d'une époque paisible qui, dans les faits, a vu se consolider plutôt que s'amenuiser l'influence française. L'historien Albert Fossier rend témoignage d'une «loyauté à toute épreuve» de la part des colons, d'un attachement «toujours présent envers et pour la belle France»⁴, et l'on peut aisément comprendre la rancœur des colons lorsque, après la rétrocession de la

³ Sarah Searight, *op. cit.*, p. 198.

⁴ Albert Fossier, *New Orleans: the Glamor Period, 1800-1840*, New Orleans, Pelican Publishing Co., 1957, p. 469.

Louisiane à la France en 1803, le territoire fut presque immédiatement transféré aux États-Unis (la Louisiane était demeurée à peine vingt jours sous mandat français). Il fut mis fin brusquement aux célébrations publiques organisées par la ville pour saluer le retour dans le giron français; pour la majeure partie de la population de la Nouvelle-Orléans, l'annonce de l'annexion de la Louisiane aux É.-U. fut marquée au coin d'une profonde déception et suscita immédiatement des soupçons. Avec l'arrivée par vagues de nouveaux colons américains ne tarda pas à surgir, entre intérêts français et anglo-américains, une rivalité culturelle qui allait infléchir et marquer l'évolution historique de la Nouvelle-Orléans au dix-neuvième siècle.

Entre autres arènes où se manifesta avec le plus d'acuité cette contestation culturelle il y a, bien sûr, les lieux de la ville où se déroulaient les activités théâtrales. Dans une large mesure, l'évolution de la rue Bourbon comme centre de divertissement est liée non seulement à la situation géographique de cette artère, mais également aux activités théâtrales menées par la population française de la Nouvelle-Orléans. Tout le long de la période coloniale, la population française oeuvra à protéger et préserver ses coutumes européennes, les traits caractéristiques de son mode de vie «raffiné», à tenir d'agréables soirées, des bals, des reconstitutions historiques et autres spectacles à l'avenant. Ce genre de représentations tendait à affirmer et valoriser la culture ainsi que les us et coutumes français, et le fait de s'adonner à une forme sérieuse d'activité théâtrale peut être envisagé sous un jour analogue, c'est-à-dire que les représentations sur une scène tenaient lieu en quelque sorte de validation culturelle, en inscrivant la Nouvelle-Orléans dans le droit fil des traditions artistiques des salles de concert et théâtres parisiens. Fait révélateur, pour la Nouvelle-Orléans du dix-neuvième siècle, la rue Bourbon devint la plaque tournante des activités liées à la pratique du théâtre français et servit de point d'ancrage à l'affirmation culturelle francophone.

Bien que des présentations raffinées de pièces écrites en français aient par intermittence été montées dans des résidences privées tout au long du dix-huitième siècle, la première production documentée étant celle de la pièce

intitulée *le Père Indien* qui fut montée en 1753⁵, il n'avait encore été construit aucun théâtre vers 1791, lorsque la première troupe d'acteurs professionnels — un groupe de Saint-Domingue dirigé par Louis Tabary — fit une tournée dans la ville. Il fut remédié à cette lacune en 1792 lorsqu'une résidence de la rue Saint-Pierre, à un demi-pâté de maisons de la rue Bourbon, fut convertie en salle de spectacle. Sous l'égide de Louis-Alexandre Henry, un groupe de comédiens amateurs commença à s'y produire et donna naissance au premier théâtre de la Nouvelle-Orléans — le Théâtre de la rue Saint-Pierre. Les années qui suivirent furent témoin d'un renforcement de la compétence des interprètes du théâtre, amplifié par l'adjonction d'un quarteron de comédiennes et autres professionnels qui avaient dû fuir Saint-Domingue alors en proie à des troubles d'ordre social. Souvent avec bal à la clé, ce théâtre à ses premiers balbutiements offrait à prix variable des programmes où alternaient pièces en cinq actes et opéras comiques. Après des fermetures sporadiques, le théâtre ferma définitivement ses portes en 1803 par mesure de sécurité, encore qu'il puisse s'être agi en l'occurrence d'une forme subtile de censure exercée par des autorités américaines préoccupées par le comportement souvent tapageur des auditoires de théâtre, et par la propension des interprètes à se payer la tête de personnalités connues — par exemple William Claiborne, premier gouverneur américain de la Louisiane était représenté sur scène comme un « cochonnet à la mamelle »⁶. Jean-Baptiste Fournier, le comédien français fraîchement débarqué, fit des réparations aux installations et rouvrit le théâtre en 1804. L'activité théâtrale s'y poursuivit jusqu'en 1810 et il fut monté, au cours de ces années, plus de 350 représentations de 67 opéras différents.

⁵ Mathé Allain et Adèle Cornay St-Martin, « French Theatre in Louisiana », Maxine Seller ed., *Ethnic Theatre in the United States*, Westport (Conn.), Greenwood Press, 1987), p. 139. Cet essai constitue peut-être le panorama le plus à jour et le plus complet de l'histoire du théâtre du dix-neuvième siècle à la Nouvelle-Orléans. Pour de plus amples connaissances sur les débuts de l'activité théâtrale de la ville, voir également Oliver Evans, *New Orleans*, New York, Macmillan, 1959, pp. 51-52; Henry Arnold Kmen, « The Music of New Orleans », *The Past as Prelude*, op. cit., pp. 210-232; Albert Fossier, op. cit., pp. 467-484.

⁶ Robert Tallant, *The Romantic New Orleans*, New York, E.P. Dutton & Co., 1950, p. 194.

L'année 1808 marqua l'ouverture d'un deuxième théâtre à la Nouvelle-Orléans. Le Théâtre Saint-Philippe, un ancien dancing, fut converti en théâtre par Bernard Coquet, exploitant d'une salle de danse. Ayant pignon sur la rue Saint-Philippe (entre les rues Bourbon et Royale), l'édifice pouvait accueillir 700 habitués et se targuait d'être «le premier théâtre vraiment à la mode»⁷. Après la fermeture du Théâtre Saint-Pierre, les chanteurs dramatiques de la ville trouvèrent un emploi au Théâtre Saint-Philippe et portèrent encore plus haut le renom de la Nouvelle-Orléans, déjà considérée comme la Mecque de l'opéra. Le Théâtre Saint-Philippe se distingua aussi pour d'autres raisons: c'est ici que se produisit le premier corps de ballet de la Nouvelle-Orléans, et qu'eut lieu par ailleurs la première interprétation locale du menuet. Le théâtre demeura ouvert jusqu'en 1832, date à laquelle il retrouva sa fonction initiale de dancing. À partir de ce moment, la réputation du théâtre se dégrada considérablement et l'établissement devint plus tard un lieu d'infamie, tristement célèbre pour ses scandales, bagarres et assassinats⁸.

Des tout premiers théâtres de la Nouvelle-Orléans, cependant, le plus célèbre demeure le Théâtre d'Orléans, qui ouvrit ses portes en 1815 à l'angle des rues Bourbon et Sainte-Anne. Dirigé au départ par Louis Tabary, metteur en scène expérimenté, le Théâtre d'Orléans présentait quatre opéras par semaine, les soirs de relâche étant consacrés aux spectacles de variétés et à la comédie musicale (opérette). Détruit par un incendie, le théâtre ne put rouvrir ses portes qu'en 1819, pour être commis à la surveillance de John Davis (d'origine française), qui instaura une politique voulant que le théâtre emploie des comédiens européens et fasse venir de France décors et costumes. Le théâtre augmenta son prestige en accueillant des troupes professionnelles de Paris et en organisant pendant un certain temps des représentations de ses propres productions en tournée dans le Nord-Est des États-Unis. Qui plus est, Madame Julie Calvé fit ses débuts dans *le Barbier de Séville* au Théâtre d'Orléans en 1837 (et elle en épousa ultérieurement le codirecteur Charles Boudousquie). De 1819 à 1833, plus de 1 000

⁷ *Ibid.*, p. 194.

⁸ Albert Fossier, *op. cit.*, p. 469.

représentations d'au moins 200 opéras furent données au Théâtre d'Orléans, et le théâtre continua à servir de lieu de rendez-vous de la haute société française jusque vers les années 1850, qui virent se dégrader la qualité des spectacles et croître la concurrence de formes rivales de divertissement. Ce théâtre fut finalement rasé par un incendie en 1866.

Si on examine l'activité théâtrale de la Nouvelle-Orléans à ses débuts, on y perçoit une nette domination des moyens d'expression artistique français et l'incalculable valeur qu'attribuait la population locale au maintien de la pratique théâtrale et de la culture françaises. Au cours du dix-neuvième siècle, le répertoire de la Nouvelle-Orléans recoupe celui de Paris; son théâtre parlé inclut, outre les oeuvres classiques de Racine et Molière, les pièces plus récentes de Victor Hugo, Dumas père et Eugène Scribe. Du reste, les productions d'opéras français de la Nouvelle-Orléans ne le cédaient à aucune autre aux États-Unis. La ville donna naissance à la première compagnie d'opéra permanente au pays, et nombre de gens tenaient l'Opéra français de la Nouvelle-Orléans « pour aussi valable, sinon meilleur que tout autre établissement du genre en France, à l'extérieur de Paris »⁹. La Nouvelle-Orléans fut témoin des premières en Amérique de nombreuses oeuvres musicales, notamment *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, *l'Arlésienne* de Bizet, *Hérodiade*, *Werther* et *Don Quichotte*, de Massenet, *le Roi d'Ys* de Lalo, de même que *la Reine de Saba* et *le Tribut de Zamora*, de Gounod. L'importance et le prestige accordés à l'opéra français sont soulignés dans le commentaire de l'historien Harnett T. Kane lorsqu'il écrit que, pour la communauté française, l'opéra français « était perçu non comme un luxe, mais comme l'une des denrées essentielles à la vie »¹⁰.

Il importe de souligner ici la participation de la rue Bourbon à cette activité théâtrale tenue en haute estime et jugée tellement indispensable. Tout au long de l'ère coloniale aussi bien qu'au cours du dix-neuvième siècle, la rue Bourbon est demeurée le fief d'une population résidentielle honorable, quoique dépourvue

⁹ Henry Arnold Kmen, *op. cit.*, p. 210.

¹⁰ Harnett T. Kane, *Queen New Orleans*, New York, William Morrow & Co., 1949, p. 240.

d'infrastructures commerciales ou gouvernementales inspirantes. Étant donné la pénurie d'établissements administratifs et commerciaux dans cette rue, ainsi que sa situation marginale dans la configuration municipale de la ville, on ne peut que conclure à l'adéquation de cette artère pour l'implantation d'activités théâtrales. Fait révélateur, nous constatons que les premiers théâtres de la ville — le Théâtre Saint-Pierre, le Théâtre Saint-Philippe et le Théâtre d'Orléans — avaient élu domicile soit rue Bourbon ou à des croisements immédiats de celle-ci. Ce début de croissance en grappes dessine déjà le contour naissant d'une zone d'activité ludique, ou d'un district voué au divertissement, avec ses espaces dédiés aux arts du spectacle gravitant autour des secteurs où se concentraient les institutions prédominantes de la cité.

Le théâtre français de la Nouvelle-Orléans, et son lieu privilégié d'expression de la rue Bourbon, après s'être sentis menacés, connurent un regain d'énergie dans le sillage des changements qui marquèrent l'accession de la Louisiane au rang d'état américain. Bref, l'afflux de colons américains eut pour effet de polariser la Nouvelle-Orléans et de cristalliser la culture française dans une attitude de repli.

Au début du dix-neuvième siècle, les citoyens français et leurs coutumes furent en butte à de nombreux assauts¹¹. L'annexion du territoire aux États-Unis apporta de nombreux changements d'ordre juridique, qui influèrent aussi bien sur les contingentements à l'immigration que sur les pratiques économiques. Après 1803, les Américains purent s'établir en Louisiane en toute liberté, et exploiter le fleuve Mississippi sans crainte de se voir confisquer leur propriété ou de se voir imposer des tarifs. Il s'ensuivit un déferlement de citoyens américains vers la Nouvelle-Orléans, si bien qu'aux environs de 1830, la population

¹¹ Pour des comptes rendus sur la contestation de la culture française par les Américains au cours de cette période, et les changements économiques, politiques et sociaux auxquels elle a donné lieu, voir Herbert Asbury, *The French Quarter. An Informal History of the New Orleans Underworld*, New York, Garden City Pub. Co., 1938, pp. 74-95. Voir aussi Robert Tallant, *op. cit.*, pp. 30-89, et Harnett T. Kane, *op. cit.*, pp. 93-142.

française se retrouva en minorité. Aux alentours de 1850, la Nouvelle-Orléans était devenue la quatrième ville en importance au pays¹².

Les décennies qui suivirent furent témoin non seulement de l'accroissement du chiffre de la population américaine, mais encore de la montée du milieu d'affaires américain. L'ouverture de la Nouvelle-Orléans marqua une ère de croissance économique en flèche, si bien que vers le milieu du siècle la capitale bancaire de la Nouvelle-Orléans ne le cédait en importance qu'à celle de New York. De rares familles françaises établies emboîtèrent le pas à cette prospérité de fraîche date, et se trouvèrent souvent déroutées par l'attitude intéressée et pragmatique des Américains en affaires. Pour une bonne partie de la population française, la démarche économique des Américains était à la source d'un vif ressentiment; d'après les perceptions qu'en avaient les Français de la Nouvelle-Orléans, les Américains faisaient tous figure d'affairistes, qui tenaient la ville pour une «nation conquise s'offrant en pâture à la satisfaction de leur intérêt personnel»¹³.

La langue française elle-même posa des problèmes à la communauté américaine aussi bien pour les questions d'ordre économique que gouvernemental. Ateliers et écoles étaient bilingues. Les procédures administratives et les procès étaient traités au cas par cas, en français et en anglais alternativement. Il va de soi qu'un tel état de choses était déroutant, qu'il entravait la bonne marche des affaires et des rouages gouvernementaux, de sorte que les Américains oeuvrèrent conséquemment à supprimer l'usage du français. Vers 1840, l'anglais avait nettement pris le haut du pavé: il était même enseigné aux enfants d'origine française, qui le parlaient déjà pour la plupart.

La tension culturelle entre Français et Américains eut par ailleurs pour effet d'infléchir la croissance et le découpage géographique de la ville elle-même. Avec l'afflux de colons américains et la montée du milieu d'affaires américain,

¹² Robert Tallant, *op. cit.*, p. 59.

¹³ Albert Fossier, *op. cit.*, p. 119.

le point de convergence de la vie sociale et économique de la Nouvelle-Orléans glissa du vieux quartier, à savoir le secteur français (le Vieux Carré) vers la région située au sud de la rue du Canal. C'est là que la population américaine aménagea le district abritant son puissant «centre des affaires» et son célèbre quartier résidentiel — le Garden District. Pendant des décennies, la rue du Canal tint lieu de ligne de démarcation entre les communautés française et américaine, que s'obstinèrent à ne pas traverser quelques-uns des plus anciens citoyens français¹⁴. En 1836, cette division s'accrut lorsque, sur l'ordre de fonctionnaires américains, la ville fut morcelée en trois municipalités distinctes, dont la seconde abritait la communauté française. De cette façon furent réalisés l'endiguement politique, l'isolement économique et la minorisation officielle des Français, et lorsque furent à nouveau réunies les trois municipalités en 1852, la force politique des Français avait été littéralement sapée. On déménagea même l'hôtel de ville depuis le Vieux Carré, de l'autre côté du Canal, où il avait longtemps servi de point de repère, vers un point central dans le district des affaires américain. À tous égards, le Quartier français devint le «prolongement» de l'américaine New Orleans¹⁵.

L'affrontement entre les cultures française et américaine tenait à des divergences fondamentales sur les plans de la langue, de la politique, du flair pour les affaires et de la religion; il laissait voir en outre une opposition profonde dans les sensibilités, opposition qui se manifestait dans la vie théâtrale de la ville. Selon l'historien Herbert Asbury, le mot «Américain» servait aux Français «pour accabler quelqu'un d'opprobre, ou comme synonyme de goujaterie»¹⁶. Ce que vient corroborer Harnett Kane en faisant observer que lorsqu'un Français toisait un Américain, «c'est un porc qu'il apercevait»¹⁷. Réciproquement, du point de vue d'un Américain, les Français étaient perçus comme indolents et efféminés. Parlant de sa nouvelle circonscription électorale française, le gouverneur

¹⁴ Robert Tallant, *op. cit.*, p. 85.

¹⁵ *Ibid.*, p. 89.

¹⁶ Herbert Asbury, *op. cit.*, p. 92.

¹⁷ Harnett T. Kane, *op. cit.*, p. 93.

américain William Claiborne fait observer «que la crédulité de la population n'a d'égale que son ignorance»¹⁸. Il ajoute «qu'il ne leur voit aucun talent à part celui de danser avec aisance et élégance»¹⁹. Les manières qu'avaient les Français de se distraire hérissaient particulièrement les Américains. Engoncés dans leur morale protestante, les Américains étaient exaspérés de voir les théâtres français donner des représentations le dimanche; aux yeux des Anglo-Américains, les Français vivaient dans un continuel climat d'hédonisme et de décadence, à preuve les fréquentes soirées qu'ils s'offraient et leur habitude d'aller au théâtre. Ressentiment qui souvent tournait à une franche animosité, particulièrement à l'occasion de représentations où se côtoyaient Français et Américains. La musique pour danser, par exemple, donnait lieu à de chaudes disputes — à savoir s'il fallait privilégier les airs français ou américains — souvent ponctuées d'échanges de coups de poing et de bagarres entre factions rivales. De fait, cette controverse au sujet de la danse s'envenima au point que le gouverneur Claiborne dut faire tenir au Secrétaire d'État de l'époque James Madison des lettres exprimant sa préoccupation et sollicitant l'avis de ce dernier sur la façon de mettre un terme à cette querelle de clocher²⁰.

Au moment où la population française faisait valoir et célébrait son héritage culturel par le biais de manifestations théâtrales, les Américains de la Nouvelle-Orléans s'efforçaient de promouvoir aussi bien leur langue que leurs propres moyens d'expression artistique par le biais d'une production dramatique anglo-américaine²¹. L'histoire du théâtre de langue anglaise à ses débuts dans la ville laisse voir la pauvreté des efforts déployés localement sur le plan de la production; la plupart des pièces étaient jouées par des troupes ambulantes, et elles étaient montées sur place dans les théâtres français (dont les salles étaient louées les soirs de relâche par les producteurs locaux). Les Français ne se faisaient pas

¹⁸ Cité dans Albert Fossier, *op. cit.*, p. 92.

¹⁹ Cité dans Charles L. Dufour, *op. cit.*, p. 36.

²⁰ Henry Arnold Kmen, *op. cit.*, p. 212.

²¹ Pour une vue d'ensemble du théâtre de langue anglaise du dix-neuvième siècle à la Nouvelle-Orléans, voir Henry Arnold Kmen, *op. cit.*, pp. 222-225, et Harnett T. Kane, *op. cit.*, pp. 167-182.

faute de railler régulièrement ces prestations, comme on put le voir en 1819, lorsque Aaron Philips fit venir au Théâtre d'Orléans une troupe ayant son centre d'opérations à New York.

La scène théâtrale locale amorça un tournant, cependant, lorsqu'en 1824 le directeur et interprète anglais John Caldwell inaugura sur Camp Street le premier théâtre de langue anglaise — l'*American Theatre*. L'édifice présentait une architecture plutôt élégante, et il s'agissait pour la Nouvelle-Orléans de la première construction dotée d'un éclairage au gaz. Caldwell fit venir régulièrement des «étoiles» d'envergure nationale dans la Crescent City — en 1825, Edwin Forrest se produisit dans la *Venus Preserved* d'Otway, et Caldwell en personne interpréta Richmond aux côtés d'un Richard III incarné par Junius Brutus Booth — mais l'impresario n'arriva jamais à mettre sur pied une écurie viable d'interprètes locaux. Au début des années 1830, Caldwell loue à bail les installations de Camp Street et commence la construction d'un autre théâtre destiné à surpasser tout ce qui existe localement en fait de théâtres français. C'est ainsi que, en 1835, le Théâtre Saint-Charles ouvre ses portes. Capable d'accueillir 4 000 habitués, non seulement ce théâtre était-il le plus vaste à l'échelle nationale, mais encore était-il aussi bien le plus somptueusement équipé, arborant fièrement un lustre de plus de 250 becs de gaz et comportant au-delà de 2 000 fragments de cristal taillé; le Saint-Charles était réputé à la ronde comme étant «le plus beau théâtre en Amérique»²². Au cours de ces années, les Néo-Orléanais virent défiler une pléthore d'interprètes célèbres, notamment Edwin Booth, Joseph Jefferson et Charles Kean. En 1851, Jenny Lind joua à guichets fermés. Dans cette période également, Caldwell introduisit l'opéra italien (interprété en anglais toutefois) à la Nouvelle-Orléans pour faire contrepoids aux productions des théâtres français à travers la ville.

L'entrée en scène d'un théâtre américain ne fit qu'accentuer l'écart entre les préférences des Français et des Américains en matière de divertissement; elle contribua aussi, bien sûr, à une polarisation géographique des maisons de théâtre

²² Albert Fossier, *op. cit.*, p. 197.

françaises et américaines. Faut-il se surprendre de voir les théâtres de langue anglaise s'établir en aval de Canal Street, dans le secteur américain, laissant ainsi ses coudées franches à la pratique théâtrale des Français dans le secteur de la rue Bourbon. À preuve, la construction en 1859, rue Bourbon, du somptueux Théâtre de l'opéra français. Dessiné par l'architecte parisien Henry Gallier fils, ce théâtre doté de 2 500 fauteuils et pouvant accueillir autant d'habitues était considéré comme «le temple de l'art lyrique dans le Sud»²³. Le Théâtre de l'opéra français eut tôt fait d'asseoir son autorité en tant que haut lieu du théâtre français, et c'est peut-être à cette époque qu'à la Nouvelle-Orléans, l'opéra français connut son apogée. C'est ici que la grande cantatrice Adelina Patti se produisit en première mondiale, pour se hisser peu après au rang de vedette internationale. En marge du grand opéra, on prit l'habitude de monter des opérettes, des comédies et des oeuvres dramatiques. Dans les années 1870, le Théâtre de l'opéra français fit également place aux oeuvres de Louis Canonge, enfant du pays et auteur à succès le plus renommé de la Louisiane. Une décennie plus tard, le théâtre accueillait Sarah Bernhardt dans *Phèdre* de Racine et *Hernani* d'Hugo.

Vers la fin du dix-neuvième siècle cependant, la gloire du Théâtre de l'opéra français et l'éclat de ses productions avaient sérieusement décliné. Divers facteurs contribuèrent à cette dégringolade, entre autres, le sous-financement endémique, l'annulation de saisons théâtrales et la désaffection générale pour l'opéra. En un sens plus large, le déclin de l'opéra français à la Nouvelle-Orléans est symptomatique d'une érosion culturelle autrement profonde. Les vieilles familles françaises n'ont cessé de voir décroître tout au long du siècle leur prestige et leur richesse. Cette descente en vrille fut accentuée par l'arrivée de nouvelles vagues d'immigrants où prédominaient Allemands et Italiens, et bien sûr, la courbe ascendante de la communauté américaine. En termes plus simples, à partir de 1803, la population française vit s'éroder progressivement son influence dans les arènes politique, économique et sociale. L'opéra français, perçu comme le bastion culturel le plus irréfutable de la population française,

²³ Harnett T. Kane, *op. cit.*, p. 248.

ne put lui-même que refléter l'effritement de la base que constituaient ses habitués. Ironiquement, au tournant du siècle, le Théâtre de l'opéra français était pour une large part soutenu financièrement par des citoyens de culture anglo-américaine, qui louaient les installations pour les célébrations du mardi gras et les bals des débutantes.

Le vingtième siècle voit le district de la rue Bourbon, de Mecque de l'opéra qu'il était, se métamorphoser en une tapageuse enfilade de «boîtes» de strip-tease et boutiques de souvenirs. Mettant en lumière le puissant phénomène d'américanisation, ce revirement témoigne énergiquement de la dégradation, de l'endiguement, et finalement de l'exploitation de la culture française de la Nouvelle-Orléans. Dans son évolution historique, le spectacle français devient le lieu d'une généalogie perverse, où l'effeuilleuse prend le relais de la grande cantatrice.

S'il est peut-être impossible d'imputer ce phénomène à un facteur en particulier, il n'en reste pas moins qu'un ensemble d'événements et de discontinuités d'ordre culturel permet de cerner le champ ou la matrice au sein de laquelle pourraient être retracés l'évolution de la rue Bourbon et le caractère exotico-érotique de ses prestations. Nul doute qu'il y aurait place dans cet exposé pour un historique de la prostitution dans cette ville. Tout au long du dix-neuvième siècle, la Nouvelle-Orléans avait servi de havre aux prostitué(e)s dont le nombre avait augmenté à un point tel que, vers 1850, la ville avait acquis au plan national la réputation de «capitale du vice»²⁴. Même s'il s'avérait impossible d'attribuer à quelque secteur particulier de la ville le monopole du commerce de la chair, l'incidence en était particulièrement élevée dans le Quartier français. D'une manière importante, la rue Bourbon servait de ligne de démarcation ou de plaque tournante dans la prolifération des bordels. Des maisons closes, dont bon nombre de tripots, s'affichaient rue Bourbon et

²⁴ Phil Johnson, «Good Time Town,» *The Past as Prelude*, op. cit., p. 235. Pour l'étude la plus fouillée et la plus exhaustive sur la prostitution à la Nouvelle-Orléans, voir Al Rose, *Storyville*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1974.

pullulaient dans les secteurs plus pauvres de la partie ouest du Quartier français²⁵. En fait, la rue Bourbon tenait lieu de ligne de démarcation entre les secteurs plutôt mal famés du Quartier et le corridor des rues Royale et Chartres, beaucoup mieux cotées, où le commerce florissait. Avec l'ouverture de «Storyville» en 1897 cependant, s'opère un revirement démographique en matière de prostitution. À titre d'unique rue des bordels légalisés au pays, Storyville à ses beaux jours employait au delà de 2 000 prostitué(e)s et regroupait l'industrie des maisons de tolérance dans un seul secteur, à savoir une zone officiellement délimitée par Basin Street, à l'extérieur des limites du Quartier français proprement dit. À Storyville, on assiste à l'institutionnalisation de l'exploitation du sexe, mais on y voit aussi fleurir une industrie complémentaire du divertissement. Dans nombre de maisons closes est offerte la présentation de spectacles érotiques donnés dans le plus simple appareil; en outre, le jazz néo-orléanais a pu en toute légitimité se peaufiner dans les arrière-salles des maisons de débauche — Louis Armstrong lui-même n'a-t-il pas mis au point son style de jazz dans les établissements de Storyville?

Deux autres événements, sans autre lien que leur relative coïncidence, sont survenus vers la fin des années 1910 et ont fait de cette période un point tournant dans l'histoire de la rue Bourbon. D'abord en 1917, sur ordre des autorités navales craignant de voir leurs effectifs contracter des maladies vénériennes, Storyville se vit retirer son statut légal, ce qui provoqua immédiatement un éparpillement du commerce de la prostitution. Nombre de proxénètes reprirent simplement leurs activités dans le Quartier français, où elles avaient autrefois fait florès²⁶. Fait important, la rue Bourbon redevint un havre pour le vice organisé, au point de se voir surnommer le «trottoir des péripatéticiennes»²⁷.

²⁵ A Plan for Revitalization: Bourbon Street, New Orleans, Marks, Lewis, Torre and Associates, 1977, p. 13.

²⁶ Al Rose, *op. cit.*, p. 367.

²⁷ Andrew J. Navard, *Basin Street: Its Rise and Fall*, New Orleans, Harmanson Pub., 1952, p. 59.

Deuxièmement, un coup mortel fut assené au monde de l'opéra de la rue Bourbon lorsqu'en 1919, la Maison de l'opéra français fut rasée par les flammes. L'édifice ne fut jamais reconstruit, et il ne se trouva aucune troupe permanente pour perpétuer la tradition instaurée par le théâtre en matière d'opéra. À tous les égards, l'événement mettait un point final au chapitre de l'association de la rue Bourbon et des arts nobles — spécialement celui de l'opéra français —, et le dépérissement de la vie «esthétique» propre au «corridor» créa, au niveau de la ville, un vide qui ne tarda pas à être joyeusement comblé par l'industrie du divertissement érotique. La rue Bourbon de l'époque pourrait être décrite comme un lieu de théâtre renommé mais dont les jours sont comptés, et qui éprouve le pressant besoin d'une infusion de magnétisme. La rue Bourbon assume essentiellement la vocation «hédoniste» de Basin Street, pour devenir la Mecque du jazz Dixieland et, non moins important, un point de ralliement des consommateurs de sexe.

La rue Bourbon des années 1920 témoigne d'une dégradation continue de cette artère qui voit grandir sa triste réputation auprès de la «respectable» population anglo-américaine de la ville, laquelle a pignon sur rue au centre-ville et mène ses activités commerciales dans le district où se concentre le monde des affaires²⁸. Pendant cette période, les théâtres «sérieux» se sont implantés face à Canal Street, dans le district américain, et accueillent les troupes en tournée ainsi que les spectacles de variétés. Qui plus est, on voit se multiplier dans ces quartiers les salles de cinéma qui, par le truchement des productions hollywoodiennes, font la promotion de l'idéologie anglo-américaine. La rue Bourbon continue d'être perçue à travers le prisme de ses antécédents culturels français et partant, elle est chargée de connotations péjoratives de laxisme, décadence et hédonisme propres aux peuples latins — des traits qui contrastent avec le rigorisme protestant. Ces caractéristiques défavorables sont confirmées par le degré élevé de prostitution et le délabrement général du Quartier français, ses conditions souvent sordides et une conduite marquée au coin du laisser-faire.

²⁸ Pour un bon exposé touchant les préjugés des Américains à l'endroit du Quartier français, voir Robert Tallant, *op. cit.*, pp. 306-310.

Pour une large majorité de l'importante et riche population anglaise de la ville, la rue Bourbon ainsi que le Quartier français dans son ensemble, ne suscitaient que mépris souvent teinté d'aversion. C'était, bien sûr, avant que ne soit sonné l'appel pour sauvegarder le patrimoine architectural, et la valeur historique du Vieux Carré n'était pas appréciée à sa juste valeur; l'image qu'il projetait en général était celle d'une «poche de pauvreté»²⁹. Si on envisage la Nouvelle-Orléans dans son ensemble urbain, le Quartier français venait s'y inscrire comme une zone de différence qui, aux yeux du secteur dominant solidement implanté faisait figure de «corps étranger», ce qui explique en partie l'attrait qu'il exerçait sur tout ce qu'il y a de marginal en fait d'activités et de populations, du monde de la prostitution à celui des artistes, des étudiants, et de la bohème en général.

Essentiellement, le Quartier français, et la rue Bourbon en particulier, sont apparus au cours des années 1920 un peu comme une manière de «Rive gauche». L'atmosphère créatrice du Vieux Carré en était une particulièrement féconde, avec son fourmillement d'auteurs comme Sherwood Anderson, William Faulkner, John Dos Passos et Olivier LaFarge³⁰. Parallèlement aux activités artistiques du Quartier se mirent à pulluler les activités nocturnes. À cet égard, c'est la rue Bourbon qui ouvrait le bal avec l'implantation de nouveaux clubs tels le Maxime et LaLune (devenu plus tard le Pete Fountain's jazz club). L'historien Robert Tallant souligne les caractéristiques «non traditionnelles» du Quartier au cours de ces années et fait observer que:

après la Première guerre mondiale, on pouvait entendre un son qui avait quelque chose de nouveau, et d'un peu dissonant à l'oreille de certains. C'était le ton fiévreux du jazz, le cliquetis de machines à écrire, le moelleux tournoiement de couleurs, le léger frôlement de pinceaux sur une toile. Cela sortait tout droit du Quartier français...

²⁹ Joe Bacon, «Living in the Quarter», *New Orleans Magazine*, août 1982, n. paginé.

³⁰ Pour une vue d'ensemble de cette période, voir Stella Pitts, «The Quarter in the Twenties», *Times Picayune Dixie Magazine*, 26 novembre 1972, pp. 42-46.

Pour plus d'un Néo-Orléanais, cela semblait absolument incroyable, et pas tout à fait joli³¹.

Cette observation de Tallant met finement en lumière le sempiternel malaise de la population anglo-américaine à l'endroit du secteur français de la ville, et spécialement à l'égard des pratiques y ayant cours, et qui sont tellement aux antipodes des valeurs pragmatiques et calvinistes sous-jacentes à l'idéologie et aux pratiques commerciales des Américains. Reconnue comme lieu d'une «différence», la rue Bourbon apparut donc comme une sorte de réceptacle à l'intérieur duquel se côtoient des effluves fleurant l'«ailleurs» et l'«exotisme», se révélant un terreau fertile pour une éventuelle industrie de l'érotisme.

Après que fut abrogée la Loi sur la prohibition en 1933, la vie nocturne de la rue Bourbon connut une flambée avec l'ouverture de clubs comme le Shim Sham, le Silver Slipper, et pour ne pas rompre avec la tradition, le Café de l'Opéra. Au cours de cette période, le «spectacle de variétés» se gagna la faveur populaire, même si les numéros et les spectacles musicaux ne s'accompagnaient pas nécessairement d'effeuillage ou autre titillation sexuelle. C'est au cours de la Seconde guerre mondiale que le secteur de la rue Bourbon s'identifia aux revues de strip-tease, alors que la ville se voyait littéralement envahir par des hordes de militaires³². Le strip-tease fut clairement priorisé par l'économie de marché, les tenanciers de clubs trouvant leur profit dans le penchant des G.I. pour les spectacles lubriques.

De la Seconde guerre mondiale à nos jours, et il importe de le noter, les efforts promotionnels de la rue Bourbon pour mousser sa propre publicité ont été axés sur le visiteur — à savoir le voyageur, le vacancier, le congressiste. En fait, c'est dans les années 1950 que la renommée de la rue Bourbon a connu son apogée, quand la Nouvelle-Orléans emboîta le pas à la vague de prospérité économique d'après-guerre et vit affluer en ses murs une clientèle de dirigeants

³¹ Robert Tallant, *op. cit.*, p. 306.

³² Carolyn Kolb, *New Orleans*, Garden City, Doubleday & Co., 1972, p. 64.

d'entreprise (qui prit la relève des auditoires de militaires friands de strip-tease). Cette décennie vit la rue Bourbon mettre à l'affiche pas moins de 75 numéros de strip-tease sur une distance de cinq pâtés de maisons, ce qui en faisait la plus forte concentration d'établissements du genre au pays³³. Essentiellement, la rue Bourbon, après avoir été un espace théâtral si célèbre et le foyer du théâtre français, prit les allures d'une ville touristique où le voyageur se voyait offrir le divertissement des cabarets et les spectacles «interdits». Si l'on envisage la rue Bourbon sous l'angle d'un aboutissement de la contestation américaine de la culture française, l'artère en question semble alors avoir, par des démarches révélatrices, mis de l'avant ses origines françaises. On a fait grand tapage, au début des années soixante, autour de l'idée de remplacer par des noms français tous les noms anglais inscrits sur les panneaux de signalisation routière du Quartier français. Les fonctionnaires municipaux ont littéralement jalonné le quartier de poteaux indicateurs culturels, question d'en proclamer le caractère «gaulois». De façon moins systématique, mais non moins révélatrice, les tenanciers des clubs de strip-tease ont eux-mêmes, au fil des dernières décennies, régulièrement doté leurs établissements de raisons sociales d'inspiration française, notamment: Chez Paree, the Poodle Patio, the French Casino, Jean Lafitte's, les Folies-Bergère, etc. Nombre d'effeuilleuses parmi les plus réputées de l'époque optèrent semblablement pour des pseudonymes à la française — Frenchy Colbert, Lily St-Cyr, Renée Lamont, Alouette Leblanc (présentée comme «la plus grande danseuse à pompons au monde»). Et n'y a-t-il pas jusqu'au bar restaurant de l'un de ses hôtels les plus huppés de la rue Bourbon, où sont présentés tous les soirs avec des phrases toutes faites empruntées au demi-monde montmartrois, des revues de «French cancan»?

Ici encore, ce qui frappe l'observateur, c'est le développement d'une région touristique et d'une industrie ciblée sur les congressistes et les vacanciers à partir des lieux de divertissement de la rue Bourbon pour en infléchir et, dans une certaine mesure, en assainir la douteuse réputation et la légende. Les signes auxquels on reconnaît l'héritage français font appel à des connotations de

³³ «Strippers Beat a Wrap», *Life*, 4 avril 1960, p. 66.

sensualité parisienne, de libertinage sur fond de cabarets. En fait, les images de la culture française qu'on monte le plus en épingle sont celles qu'on associe généralement à des stéréotypes ou à des simplifications. Dans le passage qui suit, l'écrivain Phil Johnson décortique le prisme déformant, chauvin à travers lequel est perçue la culture française, et il partage l'émotivité avec laquelle on dénonce le tempérament, la conduite et l'iconographie caractérisant la rue Bourbon:

Mais les Français. Ah, les Français! Ils nous sont arrivés débordants de vie et d'amour; pas du tout le type du réfugié théocentrique et étroit d'esprit; plutôt le genre aventuriers, joueurs, bardés d'une culture voulant que vivre soit synonyme de liaison amoureuse et ancrés dans leur certitude que si le péché est l'oeuvre du démon, les occasions toutes prochaines d'y succomber ressortissent à l'art particulier des Français³⁴.

Essentiellement, l'aventure française de la rue Bourbon telle qu'on la représente de nos jours est vue dans une perspective qui n'a rien de gaulois. Ce qu'on appelle l'aventure française se confine tout simplement à ce que l'observateur anglo-américain a l'habitude de reconnaître et de comprendre comme étant «français». Dans une certaine mesure, l'artère en question projette l'image caricaturale et réaliste de la culture française d'une manière pas tellement différente de celle dont les spectacles de chanteurs et de musiciens blancs déguisés en Noirs représentaient, au dix-neuvième siècle, l'homme noir vu par la lorgnette de l'homme blanc. L'«altérité» qui a longtemps dérangé l'importante et «probe» hégémonie anglo-américaine est maintenant endiguée, apprivoisée et, dans une très large mesure, commercialisée. L'«aventure française» est montée, façonnée et offerte dans les boîtes de nuit de la rue Bourbon, vendue ouvertement par le biais de la revue déshabillée. L'héritage théâtral de la rue Bourbon, autrefois synonyme de fierté et de valorisation de la culture française, a été coopté avec succès, reconstitué et «colporté» devant un interminable flot de

³⁴ Phil Johnson, *op. cit.*, p. 233.

consommateurs ambulants. Après avoir été la Mecque de l'opéra en Amérique du Nord, la rue Bourbon a été ravalée à une enfilade de boutiques de lingerie fine et de lieux de spectacles ayant moins à voir avec l'art et le stylisme qu'avec le pur étalage du corps féminin (et masculin à l'occasion.)

Il faut voir plus qu'une simple coïncidence dans le fait qu'au moment où l'économie de la Nouvelle-Orléans a essuyé des revers dans les années '60, et plus récemment dans les années '80, l'accent ait été mis de plus en plus sur l'économie touristique de la ville. En fait, au cours des années 60, le tourisme a pris le pas sur l'industrie portuaire comme principale source de revenus de la ville. Avec l'aggravation des difficultés financières confrontant la ville, l'économie locale n'a pas eu d'autre choix que de se tourner vers les industries de l'alimentation, des services, du divertissement et de l'hôtellerie. En termes figurés, disons que la ville a en quelque sorte assumé une attitude de quémendeur — pour faire en sorte d'attirer congrès, événements sportifs et financiers.

On a longtemps eu recours, pour caractériser la Nouvelle-Orléans, à des images et descriptions à connotation sexuelle — elle est d'ailleurs reconnue, parmi les villes américaines, comme étant la «reine de l'immoralisme». Plus souvent qu'autrement, on parle de cette ville en des termes qui évoquent l'idée de flirt, sinon celle d'une absolue promiscuité. William Faulkner voyait en la Nouvelle-Orléans «un lieu où la sensualité trouve à la fois sa source et sa raison d'être»³⁵. Chose certaine, il y a dans la façon dont on représente la ville une insistance sur le caractère féminin de ses attributs. On trouve invariablement pour la décrire des qualificatifs tels que vermeille, langoureuse, verdoyante, trouble, érotisante, etc, qui viennent renforcer chez le visiteur la perception d'une Nouvelle-Orléans aux traits «féminins» — malléable, complaisante, marchande de plaisir, en attente d'être possédée. Dans un guide de fraîche date, on peut constater la façon dont cet «imaginaire» a été poussé à l'extrême: «Corpulente hôtesse aux formes généreuses et barbouillée de rouge, la Nouvelle-Orléans se

³⁵ William Faulkner, cité dans W. Kenneth Holditch, «Literary Ghosts Along the Mississippi», *Ricochet*, Printemps 1988, p. 67.

love aux rives du large fleuve, faisant sauter son corset de convenances et aguichant ses admirateurs par des gestes langoureux»³⁶.

Dans une large mesure, on a fait du terme «rue Bourbon» une expression métonymique pour traduire le caractère dévergondé et complaisant qui identifie éminemment la ville (on a récemment accolé à la ville le surnom de «grosse couche-toi là»). La ville et ses établissements offrent une gamme de divertissements lascifs ciblés en priorité sur le visiteur de sexe masculin, et l'attribution de caractères féminins à la ville, c'est rue Bourbon qu'elle prend son plein sens et que l'image en est poussée à l'extrême. D'une façon significative, le patrimoine français de cette artère, perçu de l'avantageuse position anglo-américaine comme présentant un caractère étranger, sensuel, hédoniste et exotique se voit attribuer les mêmes traits attestant le caractère «féminin» que dans l'interprétation que donne Lacan du fonctionnement phallocentrique et machiste du langage et du conscient — le genre «féminin» se voit cantonner dans la position de différence, d'altérité, et définir comme objet par rapport au puissant observateur qu'est le sujet³⁷. L'histoire de la rue Bourbon, envisagée du point de vue d'un système de rapports de pouvoir, reflète la marginalité de cette artère dans sa population, sa culture et sa vocation de divertissement, de même que la capacité anglo-américaine à exercer un contrôle patriarcal et endiguer l'«altérité» inhérente à cette artère. Au fond, la Nouvelle-Orléans fait parade du drapeau et de la culture française de la rue Bourbon dans un geste frisant la sollicitation, combinant à l'héritage français de cette artère une rhétorique d'invitation et de supplication à connotation sexuelle. En clair, la rue Bourbon tient le rôle de l'hétaïre française, marchande de plaisir pour le vacancier de sexe masculin et pourvoyeuse de devises et autres avantages pour l'industrie touristique de la ville et ses toutes puissantes autorités.

³⁶ Carolyn Kolb, *New Orleans*, op. cit., p. xi.

³⁷ Namascar Shaktini fait une excellente analyse du phallocentrisme et du modèle lacanien dans son article intitulé: «Displacing the Phallic Subject: Wittig's Lesbian Writing», *Signs*, n° 8 (1982), pp. 29-31.

En 1989, une enquête du centre américain de données sur le voyage menée à l'échelle nationale permettait de constater que, juste derrière Disneyland, la Louisiane affiche le pourcentage le plus élevé de touristes désireux de revenir au même endroit à la suite d'une première visite³⁸. Statistiques éloquentes, particulièrement si on se reporte à l'observation de Walker Percy, romancier local exprimant la crainte que le Quartier français, son tour venu d'emboîter le pas à la commercialisation et aux établissements commerciaux axés sur le tourisme, courait le risque de projeter une image étriquée de son authentique patrimoine et de se voir transformer en une sorte de «Disneyland français». L'observation de Percy est perspicace, car la santé économique de la Nouvelle-Orléans est fortement tributaire de la qualité de l'accueil et de la «sensation» qu'elle réserve aux visiteurs. Tant au sens propre que figuré, la rue Bourbon «s'acquitte» de ses responsabilités communautaires. Les traditions françaises de cette artère — attrayantes et excitantes pour le vacancier moyen — ont été privilégiées et commercialisées, sous la forme et l'image de revues déshabillées, de bazars, d'articles de nouveauté, et d'une iconographie de boutique de souvenirs et colifichets. La ville prospère grâce à l'infusion de capitaux du secteur privé, à la perception de taxes, et à la publicité vantant le renom de la Nouvelle-Orléans comme ville «où l'on ne pense qu'à se donner du bon temps». L'histoire de la rue Bourbon a une manière à la fois fascinante et piquante de mettre au jour la façon dont le théâtre se conjugue à des forces et phénomènes se répercutant bien au-delà des acteurs, des toiles de fond bariolées de la réalisation théâtrale et de la vente des billets. Le légendaire passé de la rue Bourbon témoigne d'une persistante contestation au niveau de la communauté, et fournit une puissante illustration d'endiguement culturel, débouchant finalement sur une exploitation culturelle. Par le biais de sa musique d'opéra, la culture française a connu des heures de gloire rue Bourbon; ces derniers temps, on assiste à son abâtardissement. Les présentations sur scène au club de strip-tease du Casino français viennent corroborer le phénomène et, d'une manière sardonique encore que significative, elles rendent compte de l'américanisation galopante de la Nouvelle-Orléans. La culture française a été subjuguée,

³⁸ «Tourism -- go for it!», *New Orleans Times Picayune*, 30 juillet 1989, n. pag.

endiguée, tripotée — on l'a affublée de pompons et de cache-sexe pour lui faire exécuter son numéro de danse.

Hélène Richard

À partir d'*Orangeville*: Réflexion sur l'économie psychique du spectateur¹

C'est un autre texte que je voulais écrire à partir de la pièce de Hillat Liitoja, *Voilà ce qui se passe à Orangeville*, mais celui que je livre ici s'est imposé à moi comme un prérequis à ce que je croyais avoir à dire. Je me propose donc de donner une chance à Freud à propos du théâtre postmoderne et de formuler quelques réflexions psychanalytiques à partir de *Voilà ce qui se passe à Orangeville* présentée, du 24 octobre au 16 novembre 1991, à la Salle Fred-Barry par le Groupe Multidisciplinaire de Montréal dans une mise en scène de Jean-Luc Denis. Je décrirai, dans un premier temps, la fonction psychique du théâtre d'un point de vue psychanalytique; j'adopterai, pour ce faire, le point de vue freudien, de même que celui de certains psychanalystes contemporains. Puis, dans un deuxième temps, je tenterai d'analyser *Orangeville* sous l'angle particulier de l'économie psychique du spectateur, pour terminer, dans un troisième temps, en proposant l'élaboration d'une grille théorique axée sur l'identitaire pour étudier le genre de théâtre que représente *Orangeville*.

La fonction psychique du théâtre

¹ Ce texte est la version modifiée d'une présentation faite au colloque de la S.H.T.Q., le 16 mai 1992.

Quand on demandait à Freud quels avaient été ses maîtres à penser, il répondait en pointant du doigt, sur les rayons de sa bibliothèque, les œuvres de Sophocle, Shakespeare et Goethe. Cette admiration l'a mené à consacrer au domaine littéraire et artistique plusieurs essais de psychanalyse appliquée. Pour lui, le théâtre, en tant que fiction et objet culturel, remplissait la même importante fonction que le rêve dans l'économie psychique, soit celle de l'accomplissement de désirs inconscients. Dans son texte sur les deux principes de fonctionnement psychique², il explique, en effet, que l'appareil psychique de chacun fonctionne selon deux principes économiques. Ces derniers sont, d'abord, le *principe de plaisir* selon lequel le nouveau-né, par exemple, avale ce qui lui semble bon et recrache ce qui, pour lui, a mauvais goût, de la même façon qu'il ne reconnaît comme siennes que les réalités plaisantes et désavoue celles qui sont source de déplaisir. Ce fonctionnement psychique, l'expérience de la vie vient ensuite l'enrichir avec le *principe de réalité* qui nous oblige à tenir compte des réalités déplaisantes et à renoncer aux plaisirs irréalistes ou dangeureux.

Il est cependant impossible à l'homme de se résigner complètement aux renoncements exigés par le principe de réalité. Il utilise, alors, une forme d'activité de la pensée qui reste indépendante de l'épreuve de réalité et qui se soumet uniquement au principe du plaisir, soit celle présidant à *la création de fantasmes*, activité qui débute avec les jeux d'imagination chez l'enfant - dont a si bien parlé Winnicott - et qui se poursuit à l'âge adulte sous la forme de rêveries éveillées³. La longue persistance de l'autoérotisme dans la vie quotidienne de chacun rend, en effet, possible que la satisfaction fantasmatique liée à des objets sexuels, satisfaction immédiate et plus aisée à obtenir, soit maintenue jusqu'à l'âge adulte à la place d'une satisfaction réelle mais qui exigerait des efforts et des ajournements.

² Sigmund Freud, «Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques», in: *Résultats, idées, problèmes*, PUF, Paris, 1984, pp. 135-145.

³ Id., «Le créateur littéraire et la fantaisie», in: *l'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, Folio, Paris, 1985, pp. 29-47.

Le théâtre, d'après Freud, est une des activités qui offre à l'homme la possibilité de satisfaire certains de ses désirs de façon fantasmatique et ce, par la voie de *l'identification au héros* de la pièce⁴. Identification idéalisante, donc, qui rend possible un processus de décharge fantasmatique. Notons avec Octave Mannoni⁵ que l'héroïsme a moins cours aujourd'hui et qu'il serait plus juste maintenant de parler d'identification aux divers personnages d'une pièce, plutôt qu'au seul héros. Il arrive, de plus, que le spectateur noircisse certains personnages en leur prêtant des pulsions qu'il condamne en lui-même, projection qui s'avère souvent une identification refusée. Ajoutons encore, avec André Green⁶, au plaisir de l'identification idéalisante celui, masochiste, de l'angoisse endurée à travers cette identification aux malheurs éprouvés par les personnages.

Fait important pour l'analyse de *Voilà ce qui se passe à Orangeville*, la nature fantasmatique de la satisfaction de certains désirs, par voie d'identification et de projection, s'avère primordiale, selon Freud, dans l'économie psychique du spectateur. En effet, il pourrait être catastrophique pour lui que ces désirs trouvent à se satisfaire dans la réalité; pensons, par exemple, aux pulsions de mort, telles que mises sur scène dans *Orangeville*, ou aux agirs incestueux que, de Sophocle à aujourd'hui, les sociétés ont toujours violemment réprouvés. D'où cette importance particulière que la psychanalyse accorde à la créativité et aux œuvres d'art dans le destin des pulsions humaines.

Les conditions de décharge fantasmatique ou le plaisir du spectateur

Mais quelles sont donc les conditions de cette décharge fantasmatique garantissant le plaisir du spectateur? Ou, plus précisément, comment la satisfaction fantasmatique de désirs tragiques, tels que ceux mis sur scène par

⁴ Id., «Personnages psychopathiques sur la scène», in: *Résultats, idées, problèmes*, PUF, Paris, 1984.

⁵ Octave Mannoni, «L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire» in: *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, coll. le champ freudien, Paris, 1969.

⁶ André Green, *Un oeil en trop*, Paris, Minuit, 1969.

Orangeville, peut-elle ne pas susciter de déplaisir? Dans son texte intitulé: «Personnages psychopathiques à la scène»⁷, Freud remarque que le drame est un genre théâtral qui promet de procurer du plaisir au spectateur à partir de toutes sortes de souffrances. La première condition pour qu'il n'y ait pas déplaisir est que le public, lui, ne souffre pas; donc, qu'on lui procure des satisfactions qui accompagnent et compensent les sentiments qu'il aura à endurer à travers les personnages. À ceci s'ajoute l'exigence que les souffrances que le spectateur doit accueillir, par identification aux personnages, soient de nature psychique, «car nul ne peut s'identifier à des souffrances physiques, sachant combien rapidement le sentiment de changement dans le corps met un terme aux plaisirs psychiques». La jouissance du spectateur présuppose donc, de façon spécifique, la présence de l'illusion, c'est-à-dire l'assurance que c'est un autre qui souffre là-bas sur la scène, que lui, le spectateur, n'aura ni à endurer les doutes et les douleurs qui «suppriment presque la jouissance» du héros dans la réalité, ni à prendre le risque d'échouer réellement; l'assurance, en fait, que finalement tout cela n'est qu'un jeu dont il ne peut découler aucun dommage réel pour sa sécurité personnelle.

Quand le drame devient un scénario psychopathologique, comme c'est le cas dans *Orangeville*, la condition de jouissance du spectateur, selon Freud, est qu'il soit lui aussi névrosé et que ses pulsions mal refoulées puissent trouver matière à satisfaction fantasmatique. Pour la personne non névrosée, c'est-à-dire aux refoulements réussis à l'égard de la problématique mise sur scène, la mise à nu consciente du conflit refoulé se heurte à une simple aversion qui amène à répéter le mouvement de refoulement. Mouvement de consolidation psychique, donc, chez la personne non névrosée.

Enfin, dernière considération freudienne sur l'économie psychique du spectateur devant un drame théâtral: un conseil au dramaturge. La pulsion conflictuelle, cause du drame, qui lutte pour remonter à la conscience du public doit être nommée par le dramaturge en des mots si peu clairs, au début, que le processus conflictuel puisse s'accomplir à nouveau dans le psychisme du

⁷ *Ibid.*

spectateur par attention détournée — comme dans la vie —, et que celui-ci se retrouve à nouveau en proie à ces sentiments plutôt que d'uniquement se les expliquer.

La plupart des auteurs actuels endossent l'importance accordée par Freud au fantasme dans l'économie psychique, d'où la place centrale qui lui a été faite ici. Ajoutons cependant à cette notion de plaisir fantasmatique, celle, plus contemporaine, d'*objet transnarcissique* élaborée par André Green⁸ à propos de la création et de ses œuvres. Celle-ci désigne les objets de la création artistique et le plaisir que ressent le créateur à voir le spectateur s'approprier son œuvre dans un mouvement d'identification idéalisante, mouvement nécessaire pour lui confirmer sa paternité artistique. Créateur et spectateur trouvent chacun leur compte de plaisir narcissique dans les échanges autour de ces objets, puisque le plaisir esthétique du spectateur, qui se reconnaît dans l'œuvre ou qui aurait bien aimé être lui-même l'auteur d'une telle œuvre, vient confirmer au créateur qu'il y a bien eu œuvre d'art.

Voilà ce qui se passe à Orangeville et Freud

Si on tente d'appliquer la grille freudienne à la pièce *Voilà ce qui se passe à Orangeville* telle que produite à Montréal, quel résultat obtenons-nous? Mais résumons d'abord la pièce. Tiré d'un fait divers survenu à Orangeville, Ontario, le texte d'Hillar Liitoja, traduit par Paul Lefebvre, raconte l'histoire de Paul, un adolescent ayant étranglé deux enfants sans raison apparente. Pendant deux ans, le psychiatre Saunders vient le visiter régulièrement dans la chambre de l'hôpital psychiatrique où il est confiné pour tenter de comprendre son geste. Cette chambre est située au milieu de l'aire de jeu qui, elle, est entourée des gradins réservés aux spectateurs. Entre les visites du médecin, mais aussi simultanément, se déroulent, à divers endroits de la salle situés en dehors de l'aire de jeu, des monologues et dialogues sans enchaînement chronologique qui sont récités par

⁸ *Ibid.*

des personnages n'ayant en commun que le fait d'habiter Orangeville, ces activités attirant parfois plus l'attention que l'interaction entre les deux protagonistes. D'entrée de jeu, les spectateurs sont déséquilibrés par la présence, à la porte, d'un personnage décidant à leur place, d'une façon péremptoire et arbitraire, l'ordre dans lequel ils pénétreront dans la salle. Puis, durant le déroulement de la pièce, leurs sens sont assaillis par divers stimuli: petites superballes lancées par le sœur de Paul et qui rebondissent au hasard sur les spectateurs, chaos produit par deux postes de radio diffusant simultanément des œuvres musicales différentes, discours incompréhensibles de deux personnages récitant en même temps leurs textes respectifs, odeur de friture bien réelle émanant de la cuisine où la mère de Paul prépare un vrai repas, etc.

La mise en scène de Jean-Luc Denis est inspirée de celle créée par Litoja lors de la production de la pièce en 1987. Elle est telle que la plupart des conventions théâtrales sont transgressées — en plus de celle de la salle Fred-Barry elle-même où les spectateurs entrent habituellement dans la salle selon leur ordre d'arrivée au théâtre, les sièges n'étant pas réservés à l'achat des billets. Ainsi, comme exemples de transgression, certains comédiens changent de rôle et se maquillent devant le public; ce dernier est, par ailleurs, invité à s'asseoir dans l'aire de jeu et à changer de place durant le spectacle; un acteur assis parmi le public se lève soudainement, jouant le rôle d'un spectateur délirant; un comédien, professeur sadique, passe à l'acte et frappe vraiment la main de son élève avec une règle de bois, incitant plus d'une fois des spectateurs (authentiques ceux-là, mais qu'on est porté à prendre pour des acteurs) à aller s'interposer entre lui et sa victime.

Reprenons la grille freudienne. *L'identification aux personnages* est-elle possible? Il est difficile pour le spectateur de s'identifier, à prime abord, à Paul, meurtrier ne sortant de son silence, parfois arrogant, que pour faire un récit désaffecté de ses crimes; il est, par contre, facile de projeter sur lui les sentiments négatifs qu'il suscite en nous. Plus aisée pour le public est l'identification au médecin qui, dans une position de respectabilité et d'autorité, essaie de comprendre d'une façon rationnelle. Le spectacle n'apportera, cependant, aucune réponse raisonnable. Présentée comme un rébus ou comme le contenu manifeste

d'un rêve, la réponse, dans sa forme éclatée, se fait, en effet, énigmatique et le spectateur est déstabilisé. Il aura à tolérer ce déséquilibre avant de trouver un sens à l'œuvre qui se déroule devant lui, avant de se donner la réponse qui, selon Freud, devrait compenser pour les souffrances encourues.

C'est d'ailleurs en réaction non au texte verbal mais à un trop-plein d'agression sensorielle, alors que, pour ne plus être envahie par le chaos et pour comprendre le discours d'un comédien, j'ai décidé de fermer mon ouïe au discours de l'autre personnage qui parlait en même temps, décidé, donc, de le «tuer auditivement», que j'ai compris, à un registre symbolique, comment on pouvait sans hésitation éliminer un gêneur dans un environnement aussi agressant et indifférent à la fois. *L'ambiguïté du texte* permettant la répétition du processus conflictuel, comme condition freudienne de jouissance du spectateur, s'avère donc présente.

Dilemme: narcissisme et pulsions

Mais on le sent bien, malgré les efforts d'adaptation, la grille freudienne s'applique mal à l'analyse d' *Orangeville*. La raison se trouve, je crois, dans l'absence d'un prérequis pris pour acquis par Freud, soit le fait que le drame est un genre théâtral qui promet de donner du plaisir au spectateur. À mon avis, *Orangeville* n'a pas pour but de divertir le public mais de l'interpeller pour lui parler de théâtre, ce qui m'amène à questionner le dilemme entre narcissisme et pulsions que suscite, selon moi, le type de théâtre auquel *Orangeville* s'apparente.

En mettant l'accent sur la communication sensorielle en un coup de chapeau à Artaud, d'une part, et, d'autre part, en transgressant la plupart des conventions théâtrales en une démarche qui n'est pas sans évoquer celle du Wooster Group⁹,

⁹ Telle que décrite dans les textes de Johanna Mercer et d'Isabelle Villeneuve in: les Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 61, décembre 1991, pp. 73-88.

la pièce se donne, en effet, pour objet principal le théâtre lui-même comme lieu de réalité où se fabrique l'illusion. Démarche autoréférentielle, donc, qui déstabilise le public en le privant de ses points de repère et de ses outils habituels pour communiquer à distance avec les comédiens; privation qui, par contre, met en relief l'importance de ce qui manque tout à coup.

En choisissant d'attirer l'attention sur ce qui demeure habituellement dans l'ombre et sert de support au contenu de l'œuvre, en décidant de s'adresser à lui pour lui parler théâtre, l'équipe de création se met ici en position didactique devant le spectateur. Position narcissique de celui qui sait et qui veut intéresser l'autre à son savoir; position de celui qui, pour s'y maintenir, doit veiller à ce que l'autre, le public, y trouve aussi son compte narcissique... Or, compte tenu de ce qui a été dit antérieurement sur la fonction psychique du théâtre, on peut se demander si le public est intéressé à la place que lui donne un tel discours. S'il ne l'est pas, le plaisir lié à l'objet transnarcissique, tel que défini par Green, est tenu en échec par la tension conflictuelle qui s'installe entre le narcissisme de l'équipe de création et celui du spectateur.

On comprend le dilemme. Dans la mesure, en effet, où le théâtre se fait narratif, comme la peinture figurative, par exemple, il offre au public un contenu permettant le fantasme et remplit ainsi sa fonction psychique. Ce faisant, le théâtre s'efface, cependant, comme objet propre — comme le faisait autrefois le peintre anonyme derrière son œuvre — et permet au public de l'ignorer. On sait bien, en effet, que le spectateur moyen n'aime pas être assis assez près de la scène pour voir les détails du maquillage et des costumes des comédiens: cette proximité rend leur présence trop réelle et nuit à l'illusion, à son esthétisme; ne va-t-il pas au théâtre, lui, pour y vivre des choses qui ne peuvent se passer que dans la partie imaginaire du Moi?

Dans la mesure où le théâtre se prend lui-même comme objet, dans une position non plus narrative mais iconique, se donnant à voir, il est remarquable, cependant, qu'il se mette à employer le langage de l'inconscient psychique — celui des processus primaires décrits par Freud —, qu'il devienne ainsi plus difficile à comprendre et, ce faisant, qu'il apparaisse diminué d'autant de plaisirs

possibles. N'oublions pas, comme hypothèses explicatives de cette perte de jouissance, que, d'une part, l'homme moyen réagit à la mise à nu de l'inconscient par un simple mouvement d'aversion qui amène la répétition du refoulement et que, d'autre part, les fantasmes ont besoin de couverture pour agir. Par ailleurs, et à un autre niveau, on peut aller jusqu'à se demander, dans les moments de transgression de certaines conventions théâtrales, comme lorsque le comédien cesse de jouer et passe à l'acte, si, du point de vue du public, il y a toujours théâtre — dans le sens d'illusion — car il n'y a plus, alors, matière à rêver. L'effraction de la réalité dans le fantasme, comme le soulignait Freud, s'avère perturbante et peut mutiler ce qui s'offrait sur la scène de l'imaginaire. À certains moments de la représentation d'*Orangeville* à laquelle j'ai assisté, le malaise était palpable dans la salle.

Que conclure de cette réflexion?

Que conclure de cette réflexion bien incomplète? Les psychanalystes contemporains prétendent que l'économie psychique exige la présence de ce qu'on pourrait appeler «l'effet de théâtre», c'est-à-dire la possibilité que le spectateur puisse se dire à propos de ce qu'il éprouve durant le déroulement d'une pièce: «Ce n'est pas la vraie vie, c'est du théâtre!», pour que soit rendu possible le retour du refoulé sous sa forme niée que permet habituellement le spectacle. Est-ce donc à dire qu'un théâtre moderne privilégiant l'action s'avère dénué de tout intérêt en regard de la fonction psychique de l'œuvre d'art? Faut-il ne voir que le traumatisme dans le passage à l'acte? Peut-il donner lieu à une exploration qui soit prometteuse de renouveau autant que de plaisir? Et, qui plus est, est-il plus important de comprendre ou d'éprouver? On voit bien qu'il y a là matière à réflexion, objet pour des théorisations nouvelles; elles sont à élaborer, selon moi, à partir des recherches psychanalytiques contemporaines sur le narcissisme et l'identitaire. Mais connaissant, en tant que Québécoise, la valeur des racines et des lignées culturelles, je ne pouvais cependant entreprendre ma part de ce travail de théorisation sans remonter aux sources et rendre un tribut à Freud pour son œuvre sur le théâtre et ce, dans un geste de filiation et ...de transition.

L'homme de la théorie freudienne était d'abord, en effet, un bon névrosé à la structure identitaire solidement installée et dont les préoccupations étaient de l'ordre de la morale pulsionnelle, celle du désir coupable; il prenait plaisir au théâtre dont le contenu narratif fournissait matière au processus cathartique. Cet homme existe encore aujourd'hui. À côté de lui, cependant, est apparu l'homme postmoderne qui, lui, se préoccupe de son narcissisme, de sa structure identitaire, celle qui soutient son désir et lui sert de contenant. Au théâtre, s'il est dramaturge, il s'intéresse aux contenant autant qu'aux contenus, il questionne les conventions et, s'il est spectateur, il est fasciné là où l'homme de Freud est dérangé. Dans la clinique psychanalytique, cet homme postmoderne remet en cause le cadre, les conventions de la situation thérapeutique, l'identité professionnelle et personnelle du psychanalyste; là aussi il fascine et dérange.

Voilà ce qui se passe à Orangeville? Fascinant et dérangeant.

Barbara Drennan

Repenser le rituel et le théâtre dans le contexte de la postmodernité

Le présent article¹ a été rédigé en réponse à l'opinion voulant que le postmodernisme ait fait éclater notre vision du passé, perçu comme une tradition linéaire, continue, et qu'il ne nous en ait laissé qu'un joyeux fatras de citations vaguement historiques. Si tel est le cas, on peut se demander quelles sont les implications de ce changement pour le rituel qui est décrit comme un rappel collectif de liens *continus* avec le passé, et quelle pression se trouve exercée sur un théâtre postmoderne qui se perçoit lui-même comme un corrélatif possible du rituel? Il m'est apparu que cette interrogation au sujet d'un rituel et d'un théâtre postmodernes appelait une réponse qui soit davantage axée sur le processus que sur le produit. Qu'elle appelait à un «voyage d'exploration» plutôt qu'à la description définitive d'un territoire découvert. Ce bref texte se veut donc une exploration; il postule une renonciation (provisoire) à toute la logique conventionnelle inhérente à la discussion, et le consentement à pénétrer dans un monde aux contours imprécis: celui du jeu.

D'entrée de jeu, le fatras postmoderne des citations historiques m'apparaît comme un gigantesque amas de détritiques dans le dépotoir d'expérience de la vie. Ce dépotoir se prêterait bien à un recyclage grâce aux processus transformateurs de l'art. Quant au rituel traditionnel, il permet la conciliation d'une communauté avec le présent par une «reconnaissance» du passé à travers le mythe (narratif) linéaire. Mais notre compréhension générale du postmodernisme nous dit qu'il

¹ Ce texte a d'abord été présenté sous forme de communication lors du congrès de 1992 de l'ACTR-ACRT tenu à Charlottetown en mai 1992.

n'existe pas de tels GRANDS narratifs. Il n'existe pas d'histoires, de mythes ou de théâtres unificateurs qui permettent de tirer un ensemble esthétique, à même les détritres de notre dépotoir culturel, et de donner un sens à notre présent en fonction de notre passé.

Dans la présente exploration, j'opte stratégiquement d'oeuvrer avec un paradigme fonctionnel qui tente de dégager l'art dramatique de ses liens avec le véhicule verbal littéraire, de sorte que je puisse caractériser le dramatique comme étant médiatisé par un signe - l'image scénique audiovisuelle - qui constitue le théâtre. Ce paradigme a été mis au point par Dorothy Heathcote, une éducatrice britannique en dramaturgie. Elle décrit schématiquement le théâtre par l'expression «L'HOMME dans un FOUILLIS» («*MAN in a MESS*») et j'utilise son modèle, timidement qualifié de genre, dans le but de stimuler une tension destructrice à l'intérieur de son champ de signification. Ce paradigme vibre d'une énergie transsexuelle ambivalente. L'HOMME se dresse, à l'instar du mime solitaire, perplexe, au centre de son univers, explorant le chaos ou le FOUILLIS, pour y trouver sens et connexité, c'est-à-dire pour y mettre de l'ordre.

L'expérience de la réalité contemporaine est déroutante. Vérités, traditions, croyances vont et viennent au gré des engagements et des modes. Les MÉDIAS façonnent notre vision du réel, les semblants de réalités matérielles qui, réflexion faite, sont vides de substance. Ces «réalités» reproduites m'affriandent, mais elles se dérobent lorsque je suis en quête d'un engagement actif, exigeant, et que j'y cherche un rapport spirituel au monde qui est le mien.

Par le passé, le rituel et la religion institutionnalisée avaient recours au mythe pour attirer l'attention sur ce qui est important pour les individus vivant à une époque et en un lieu particuliers. À travers l'acte collectif du rituel, les individus se voyaient offrir une structure propre à donner un sens à l'existence en imprimant un caractère de continuité au rapport entre le passé et le présent. Cependant, avec la sécularisation de la société et l'engouement général pour ce qui est matériel, nous en sommes rendus à nous demander comment remettre un peu d'ordre dans ce fouillis.

Le rituel façonne l'expérience que partage une collectivité, aussi banale que cette expérience puisse être — comme le fait d'utiliser un dentifrice ou de prendre un repas. Le rituel tire parti des pouvoirs transformateurs inhérents à la représentation alors qu'il guide la collectivité à travers une phase liminale entre deux états de normalité. La transformation représentée est l'indice du rapport pratique entre théâtre et rituel. Par le biais de l'acte de communication sociale, le rituel — comme le théâtre — renferme le potentiel de changement social et personnel.

Selon Joseph Campbell², le dépotoir postmoderne des citations historiques nous a sans doute apporté de nouvelles métaphores, mais aucun nouveau mythe. Peut-être le mythe postmoderne consiste-t-il en la somme de ces métaphores; fragment sur fragment dans un bricolage stratifié, rappelant d'autres textes, d'autres voix, une pluralité d'auteurs ne faisant pas autorité. S'agit-il du mythe «hassanien»³ d'une culture en pièces détachées? Ou de la désignation mythique — mais combien combien cahotique! — d'une entité encore innommée ou innommable qui est différente et différée?

En proposant le concept de *différance*, Derrida a conceptualisé la possibilité de jouer librement entre les axes de temps et d'espace, de jouer dans le lieu de «l'espace en devenir de temps, du temps en devenir d'espace». Il s'agit là de la phase liminaleliminaire de l'imagination et de la transformation, qui cherche à modifier la perception, qui débouche sur des possibilités, sur de nouvelles conceptualisations et sur le changement.

À mon sens, le lieu de jeu où l'on peut parler de présence et d'absence aussi bien que de signifiant est le Théâtre. En tant que forme de communication, le théâtre, comme le rituel, est un partage de culture par le biais d'un partage d'information. Le théâtre est le plus social des systèmes de représentation, celui

² Joseph Campbell, *The Power of Myth with Bill Moyers*, New York, Doubleday, 1988.

³ Voir à ce propos Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987.

par lequel nous nous renvoyons notre propre image. Les mécanismes de mise en ordre symbolique dans la représentation mettent au jour des processus sociaux en cours qui, bien que suffisamment forts pour assurer la cohésion de la collectivité en une unité sociale, sont en même temps fragiles et susceptibles de céder sous la pression sociale⁴. Le potentiel de modification des attitudes sociales et personnelles réside non pas dans le contenu de la représentation, non plus que dans le vouloir des interprètes, mais plutôt dans le champ de réceptivité de l'auditoire et dans ce qu'il y perçoit comme reflétant ses besoins collectifs.

Quand nous faisons du théâtre, nous attirons l'attention des gens sur *quelque chose* qui se trouve inséré dans un espace de jeu par le biais de mécanismes de «divertissement». Par l'utilisation d'un dialogue ou spectacle qui vise à capter l'attention, nous surmontons chez l'auditoire la persistance à se percevoir par «la lorgnette du quotidien». De cette manière, la représentation peut modifier la perception d'un auditoire à l'endroit de ce *quelque chose*. Cette modification d'ordre théâtral n'est ni révélation ni éclaircissement. C'est la création d'une fluctuation continue chargée d'énergie, d'un champ de possibilité que crée le théâtre. C'est le JEU, c'est le paradoxe d'une présence et d'une absence simultanées sur scène. C'est une transformation. Normaliser, pour en rompre le charme, ce *quelque chose* présenté sur scène dans le but de le ramener dans le quotidien nécessite un acte d'exorcisme.

Il n'y a pas d'absolus au théâtre. Nous braquons un projecteur et voyons se dessiner une perspective, une possibilité. Le monde réel est ici. C'est ici que «Homme [est] dans un Fouillis». Donnons un autre éclairage et nous voyons se dessiner une autre perspective, une nouvelle possibilité sans pour autant perdre

⁴ James W. Carey, *Communication As Culture: Essays on Media and Society*, Londres, Unwin Hyman, 1989.

de vue la première. L'absolue vérité est discutable, et conséquemment remise en question sous la lumière éblouissante de nos projecteurs.

En tant que signifiant, mon «théâtre» résiste à son référent; c'est un théâtre d'exploration et d'indétermination. C'est le théâtre de la «différance». Derrida identifie ce théâtre au théâtre d'Artaud. Ce théâtre repousse les concepts de présence et représentation tout en offrant l'aura de la présence et de l'iconicité. En tant qu'acteur jouant un personnage, je suis et ne suis pas qui je prétends être. Je peux au moyen de la formule magique «comme si» transformer mon être et mon contexte immédiat pour devenir l'HOMME ou le FOUILLIS que je désire, pour explorer tout ce que je sens le besoin d'examiner, pour sonder la complexité du train-train quotidien, pour dire ou écrire à l'abri de cet hypothétique lieu sûr ce que ce temps et cet espace disent ou écrivent à mon sujet.

Évoquer le théâtre d'Artaud rappelle une pratique théâtrale qui se range elle-même en marge de la tradition occidentale. Elle se situe également elle-même par rapport au spectacle et aux autres mécanismes iconiques de fabrication d'images: photographie, cinéma et vidéo. Les interprètes modernes incorporent aménagement sonore, musique, danse, voix, gestuelle et ambiance en les pliant aux objectifs qu'ils poursuivent. Ces praticiens du théâtre mettent au point des stratégies d'interprétation qui cherchent à redécouvrir les racines du théâtre, le pouvoir qu'exerce la présence de l'interprète et l'échange direct entre l'interprète et l'auditoire. Nombre d'interprètes postmodernes parlent d'offrir des rituels contemporains pour affronter des forces échappant à notre contrôle aussi bien qu'à notre entendement.

Le narratif historique et classique, qui préside aux origines du théâtre, présente l'image d'une nette cassure entre la pratique rituelle et l'institutionnalisation du théâtre. Théoriquement, on peut dresser un parallèle entre cette cassure et le cloisonnement, au niveau des concepts, de l'individuel et du collectif. Ce point de rupture a aussi provoqué l'émergence d'une pratique esthétique autonome à partir d'une activité de nature religieuse ou mystique. Encadrés par l'art, les mystères métaphysiques du sacré peuvent tout au plus être «signifiés» par l'artiste, alors que le rituel religieux fournissait un cadre pour

l'*expérience* directe de Dieu. L'histoire sacrée reconstituée dans le mythe ritualisé a censément fait place à une fiction dramatisée et mise en scène. À la valeur d'*efficacité* du rituel a fait place la valeur de *divertissement*. Un autre effet de ce changement a été la distanciation physique et psychologique du spectateur par rapport à l'interprète. Par la même occasion, le déplacement d'intérêt du collectif vers l'individuel a mené à la valorisation d'un dramaturge ou auteur unique.

Différentes formes de théâtre et de dramaturgie, notamment ce que nous appelons «création collective», «théâtre participatif», «représentation postmoderne», de même que le théâtre indigène des Premières Nations viennent mettre en question ce narratif culturel. Et il est tout aussi tentant de réduire le théâtre au rituel que de ramener les sociétés primitives à une forme préindustrielle - et plus simple - de conscience sociale où tout est amour et harmonie.

Prenant comme point de départ la représentation dans la vie de tous les jours, le regretté anthropologue Victor Turner assimilait le rituel à une «structure d'expérience»⁵. Dans le cours de ses recherches, il a établi que le rituel ne consiste pas en une *formalisation statique* de constructions mentales symboliques, pas plus qu'il n'est nécessité par la *répétition* institutionnalisée. Il s'agit plutôt de l'intégration de *processus* ressortissant à la fois à l'esprit et au corps, à l'intérieur d'une matrice espace-temps. Il s'agit d'un *paradigme* adaptable à toute représentation culturelle. Turner ajoute que le processus de représentation est une «explication et une explicitation de la vie elle-même». On a aussi parlé de la représentation comme du mode unificateur d'expression du postmoderne⁶.

Dans le processus rituel, les phases liminales d'altérité, qui sont tapies entre les normes structurales de l'expérience de tous les jours, s'alimentent à la

⁵ Victor Turner, *From Ritual to Theatre*, New York, PAJ Publications, 1982, p. 13.

⁶ *Performance in Postmodern Culture*, publié sous la direction de Michel Benamou et Charles Caramello, Madison, Coda Press, 1977, p. 3.

substance du quotidien de manière à transformer cette expérience en systèmes sémiotiques de représentation. (La représentation rituelle peut se produire en tout lieu, en tout temps.) Il s'ensuit que l'expérience de la vie cristallisée en citations-fragments sera transformée et restituée sous la forme et dans le contenu de l'expression rituelle.

L'art de la représentation a eu sur le théâtre un effet libérateur, en affranchissant l'imagination artistique des notions préconçues de genre et de technique, en permettant aux artistes de renouer avec les expériences antérieures concernant des formes de théâtre non littéraires et populaires. L'art de la représentation a aussi remis en question les frontières des disciplines artistiques en amenant les praticiens du théâtre à visiter les musées, les danseurs à explorer les ambiances d'opéra «Nouvel Age» et les écrivains à pousser une pointe dans les antres souterrains des aménagements sonores.

Le théâtre postmoderne est tributaire à la fois de ces traditions populaires et de celles du grand art et de la littérature. Mêlant et tressant les citations en un entrelacs autoréflexif, le théâtre postmoderne sélectionne des réminiscences de styles anciens qu'il fait intervenir dans ce qui apparaît être des lieux inconvenants. Des scènes sont échafaudées à partir de ce que Heiner Müller a qualifié de «fragments synthétiques». Ces scènes excluent l'intrigue linéaire tout en créant un bricolage de signes portant leur propre signification. Souvent une représentation recourra à une citation de son propre cru pour attirer l'attention sur son caractère fictif. Le théâtre postmoderne cherche à faire éclater les vieux mythes afin d'en étudier les fragments résiduels.

Au plan de la forme, le théâtre postmoderne fait également flèche de citations ressortissant à toutes les technologies disponibles, amplifiant et déformant les éléments théâtraux aussi bien que le champ spatio-temporel. Par le biais de ces technologies, il aborde le spectacle de manière à élargir l'expérience entièrement sensorielle jusqu'aux domaines perceptifs qui confinent à l'hallucination. Les fragments d'ordre théâtral lâchent la bride à l'imagination et souvent une image est reprise, parfois modifiée, par le recours à des supports électroniques ou à un autre mode d'expression comme la danse ou la sculpture.

«Les oeuvres postmodernes, précise Cave⁷, ne sont pas que simplement tournées vers l'expérience, elles sont l'expérience».

Les citations sont des idées partagées en segments. Dans le théâtre postmoderne, selon la théorie brechtienne, des idées segmentées sont matérialisées sous forme d'images scéniques mimées, qui sont parfois isolées et répétées, parfois présentées en juxtaposition. L'image scénique, qui se donne comme signe et non comme signifiant, domine la pratique théâtrale postmoderne et, par voie de conséquence, nous rappelle que l'art du théâtre a toujours été constitué à partir d'images scéniques audio-visuelles. L'influence envahissante du voyeurisme incontournable de l'oeil de la caméra a sans doute infléchi notre sensibilité au point de nous faire réclamer et célébrer l'écriture de théâtre sur scène au moyen d'images transformatrices, de préférence aux mots.

Nos images scéniques reflètent également, en le transformant, le dialogue que nous poursuivons avec notre société, une société pour qui simulacres et spectacle sont à la fois une obsession et un élément constitutif. Faisant écho à l'antenne européenne du Mouvement de l'Internationale situationniste des années 1957-1972, l'expérience de tous les jours est transformée en illusion scénique. Les produits ne sont pas matériels, ils sont les images éthérées du faux-semblant des publicitaires; nous achetons du spectacle. Le théâtre postmoderne recourt au spectacle pour écrire et clamer la présence du spectacle, non simplement pour célébrer l'illusion dans la réalité, mais pour modifier notre perception d'une réalité illusoire, pour représenter la signification et les sous-entendus de l'illusion fille de ses oeuvres. En tant que spectacle, l'image subsume et signifie l'idéologie, que s'approprient les participants au théâtre, c'est-à-dire les acteurs et les spectateurs, sans qu'interviennent le didactique non déguisé et la polarisation de la propagande.

L'ostentation consciente du moi à travers l'image scénique, associée à la question philosophique de présence, a fait voler en éclats les idées reçues

⁷ Diane Cave, «Postmodern Playhouse», *Theatrum*, n° 11, automne 1988, p. 10.

concernant la *mimesis* à la scène. L'idée d'un sujet unitaire au sein du paradigme du théâtre est remise en question par la fragmentation du sujet en rôle et personnage, faisant voir à travers l'interprétation un amalgame de nombreuses possibilités. La scène ne représente pas par le biais de la présence, elle présente la transformation par le biais de ses présence et absence qui sont marquées par des signes. Je suis ici sur le plateau *comme si* j'étais Camille; Camille est ici *comme si* elle était moi. Je ne suis pas Camille. Camille n'est pas moi. L'interprétation, comme nous la connaissons de nos jours, se rapproche davantage de la *poesis* que de la *mimesis*.

Par ailleurs, le virage que prend le théâtre postmoderne à l'égard de l'engagement politique, son parti pris en faveur des modifications des perceptions et de changement social se trouve projeté à travers la présence de l'acteur. Le propos politique du théâtre postmoderne repose sur les stratégies de lecture de ses auditoires. Il peut être lu par le biais de stratégies différentes et multiples qui rendent compte de l'individualité, de la spontanéité, de l'imprévisibilité et des différences au sein du groupe d'auditeurs⁸.

Certains théoriciens invoquent l'échec d'expériences axées sur la participation de l'auditoire au cours des années 1960 comme preuve que les deux impératifs du rituel, *l'efficacité* et la *communitas*, sont impossibles à atteindre dans une institution théâtrale qui se raccroche à la notion de distanciation entre acteur et spectateur. Dans une société postmoderne, l'aliénation et la réflexivité «façonnent notre esprit aussi bien que notre société»⁹. Théoriquement et conséquemment, la résistance en raison d'aliénation et de réflexivité devrait rendre impossible au groupe de se lancer dans une authentique participation.

Victor Turner décrit la *communitas* comme «un rapport non médiatisé entre individus réels idiosyncrasiques historiques...La communion préserve le caractère

⁸ Philip Auslander, «Toward a Concept of the Political in Postmodern Theatre», *Theatre Journal*, vol. 39, n° 1, mars 1987, pp. 20-34.

⁹ Benamou, *op. cit.*, p. 6.

distinctif de l'individu». La *communitas* contient le paradoxe du rapport du Je au Toi. Turner poursuit: «Plus les gens arrivent à devenir spontanément *égaux*, plus ils arrivent à devenir *eux-mêmes* de façon distinctive, plus ils arrivent à devenir socialement *homogènes*, moins ils se considèrent sous leur aspect individuel»¹⁰.

Articuler le rôle de l'auditoire est nouveau en matière de recherche théâtrale. La théorie de la réaction du lecteur, toutefois, a encouragé la conduite d'études du genre de celle de Suzan Bennett intitulée: *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*¹¹. Le rôle actif du spectateur est un aspect qui a été négligé parce que l'on considère ordinairement comme «allant de soi» sa présence dans le processus théâtral et partant, comme une donnée «naturelle». L'auditoire est perçu du point de vue d'un idéal passif, homogénéisé, exerçant peu d'influence sur la forme de l'oeuvre dramatique en tant que telle. Cependant, nous nous rendons maintenant compte que l'expérience théâtrale exige l'intervention active des spectateurs qui, en pénétrant dans le monde imaginaire du théâtre, envisagent, échafaudent des hypothèses, interprètent, extrapolent et développent des attentes eu égard au monde fictif dont ils font l'expérience¹².

En dernière analyse, l'expérience esthétique que constitue le théâtre se déroule dans l'imaginaire théâtral individuel de l'auditoire et de tous ceux qui collaborent à l'interprétation sur scène, à l'intérieur du champ de *différence* entre le continuum espace-temps scénique et les nombreux continuums espace-temps de l'auditoire. Parce qu'il est un acte social de communication, le théâtre tend, en dernière analyse, à la normalisation de l'auditoire, vers une seule prise de

¹⁰ Victor Turner, *op. cit.*, pp. 45-46.

¹¹ Susana Bennett, *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, Londres, Routledge, 1990.

¹² Cecily O'Neill, «Ways of seeing: Audience Function in Drama and Theatre.» *NADIE* (Australie), vol. 13, n° 1, septembre 1988, pp. 16-29.

conscience collective par le biais du caractère homogène de l'expérience partagée. Paradoxalement cependant, tout au long de l'expérience théâtrale, les spectateurs ne perdent pas leur individualité: ils demeurent libres de «lire au travers de la fibre». Et c'est en cela que consiste essentiellement la communion.

Turner écrit qu'une fois la *communitas* atteinte spontanément dans une situation donnée, naîtra le désir de retrouver la *communitas* en répétant l'expérience. En conséquence, la normalisation et l'institutionnalisation qui se retrouvent toujours en germe à l'intérieur d'une pièce de théâtre tendront, si l'occasion se présente, à s'en approprier les caractéristiques ou la structure. Le théâtre postmoderne, toutefois, recourt à ces stratégies de représentation, comme par exemple la répétition, pour arriver de manière autoréflexive à retourner l'oeuvre sur elle-même afin de pouvoir en examiner de façon critique les hypothèses esthétiques et idéologiques sous-jacentes. Ce faisant, le théâtre postmoderne rejette la normalisation. Il résiste aux tentatives de le ranger sous une étiquette ou de le classer dans un genre particulier. Il résiste au passé, à l'histoire.

Pierre Pagé

Le théâtre de répertoire international à *Radio-Collège* (1941-1956)

1. Introduction: Radiodiffusion et culture savante au Québec

Dans le parcours culturel accompli par la radio québécoise¹ depuis plus de soixante-dix ans, on trouve une contribution éminente à la culture savante et à l'enseignement du théâtre qu'il faut intégrer plus complètement à notre savoir historique². C'est celle du Service de *Radio-Collège* qui fut créé par Radio-Canada en 1941 et qui, pendant quinze années, constitua un instrument dynamique dans la formation avancée aux sciences, aux lettres, aux arts, à l'histoire, et qui a instauré, de façon spécialement durable, une longue et vigoureuse tradition d'initiation au théâtre de répertoire de tous les pays.

Cette relation féconde entre le théâtre et la radio avait débuté très tôt dans l'histoire de ce média et, dès les premières années, on a cherché à mettre en œuvre une nouvelle forme littéraire, la dramatique radiophonique. C'est ainsi

¹ L'année 1922 marque le début précis, à Montréal, de la radiodiffusion canadienne. Au sens strict, le terme de *radiodiffusion* désigne la transmission par ondes de programmes prédéterminés destinés à un public ouvert et formé de non-spécialistes. Les vingt-cinq années qui ont précédé avaient été marquées par l'expérimentation de diverses formes de radiophonie et de plusieurs techniques pour la transmission de signaux sonores. Le terme en usage à cette époque était celui de «T.S.F.» En 1922, la station CKAC était fondée par le journal *la Presse*, alors que, la même année, la station CFCF, expérimentale depuis trois ans, obtenait sa licence de diffusion commerciale.

² Nous tenons à remercier les divers Services et les personnes qui ont permis l'accès aux documents nécessaires à cette recherche, et notamment: à Radio-Canada, le Service de la Documentation-Dossiers et le Service des Archives d'Émissions sonores et visuelles.

que l'on peut établir avec précision la diffusion des premières pièces de théâtre dans le monde. En Grande-Bretagne: *A Comedy of Danger*, de Richard Hugues, diffusée le 15 janvier 1924. En France: *Maremoto*, de Gabriel Germinet (pseudonyme de Maurice Vinot), primée à un concours de «littérature radiophonique» le 16 juin 1924. En Allemagne: *Spuk*, de Rolf Gunold, adaptation de *la Sonate des Speckes*, de E.T.A. Hoffmann, diffusée par Radio-Breslau le 21 juillet 1925³. Au Canada, la première pièce radiophonique en anglais fut *The Rosary*, diffusée par la station CNRA, à Moncton, en 1925.

L'institution de *Radio-Collège* venait à son heure dans la radiodiffusion⁴ québécoise et elle avait été préparée par de multiples expériences de collaboration avec le milieu universitaire durant les années trente. Il faut rappeler la diffusion de deux séries importantes durant ces années, prototypes du développement d'un enseignement radiophonique, l'émission *l'Heure Provinciale* et l'émission *l'Heure Universitaire*.

Il est important de mentionner que l'Université de Montréal avait auparavant procédé à une réflexion sur ce sujet et qu'elle avait adopté une résolution indiquant sa volonté de développer l'enseignement radiophonique.

En avril 1929, la Commission des études et les facultés acceptent un plan de conférences par radio, propres à intéresser les agriculteurs et qui seraient faites en collaboration avec McGill et avec l'aide financière du Gouvernement. Le Premier Ministre accepte en principe ce projet⁵.

³ Voir Roger Richard, «Les étapes françaises de la radiodramaturgie», in *la Radio, cette inconnue*, revue *la Nef*, février-mars 1951, pp. 72-73. Voir aussi *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Paris, Bordas, 1991. Voir aussi Howard Fink, in *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, 1989.

⁴ Le terme de *radiodiffusion* est apparu dans la langue française en 1925, et celui de *radio* en 1932. Après 1935, l'expression concurrente de *T.S.F.* a progressivement disparu. (D'après le *Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, 1992.)

⁵ Voir Université de Montréal, *Une étape de vie universitaire*, 1942, p. 79.

En octobre 1929, le Gouvernement du Québec, par son ministère des Terres et Forêts, décide de créer une émission de causeries spécialisées, *l'Heure Provinciale*, et il en confie la direction à Édouard Montpetit, qui est alors Secrétaire général de l'Université. Cette émission éducative est conçue selon une formule mixte qui prévoit une partie de divertissement dont la responsabilité est confiée au comédien Henri Letondal. La série durera jusqu'en 1938. L'Université avait décidé d'y participer pleinement et, dans son rapport de 1942, elle se déclare satisfaite de l'expérience.

Par la variété des sujets traités, les professeurs de l'Université ont fait valoir l'enseignement universitaire, et du point de vue de la diffusion du français, ils ont exercé une influence qui a eu les meilleurs résultats, même aux États-Unis. [...] Signalons aussi la série de sept conférences organisées par les membres de la Société des Sciences morales et politiques en souvenir des événements de 1837⁶.

En parallèle avec cette série, l'Université de Montréal décida de mettre en place *l'Heure Universitaire* qui diffusa des conférences à C.K.A.C. en 1931, 1932 et 1933. Cette série était également sous la responsabilité d'Édouard Montpetit. Parmi les professeurs qui apportèrent leur concours, on retrouve les noms suivants: le Docteur Ernest Gendreau, directeur de l'Institut du radium, Georges Baril, directeur du département de chimie, le Docteur Georges Préfontaine, de la faculté de médecine, Émile Chartier, helléniste, Arthur Léveillé, doyen de la faculté des sciences, le Frère Marie-Victorin, directeur du département de botanique et Léon Lortie, professeur au département de chimie. En mai 1932, l'Université annonce une conférence radiophonique donnée par Édouard Montpetit pour souligner la diffusion de la 100^e émission.

⁶ Ibid.

2. Le tricentenaire de Racine à la radio en 1939: une transition significative pour la culture théâtrale

Avec l'année 1939, nous devons considérer que la radiodiffusion, au Québec, fait partie des habitudes de vie de l'ensemble de la population et que pratiquement tous les foyers comptent désormais sur ce média, plus encore que sur les journaux, pour assurer leur information quotidienne ainsi que le divertissement familial. Mais cette expansion de la réception, en ouvrant un véritable marché aux fabricants et aux publicitaires, suscite beaucoup d'interrogations chez les diffuseurs qui vivent désormais une situation de concurrence et qui doivent ajuster leurs grilles-horaires en conséquence. La montée des émissions sportives, le développement fabuleux des feuilletons radiophoniques — les radio-romans —, tous ces contenus laissent une place moins large aux émissions de culture et d'enseignement. La série *l'Heure Provinciale* n'existe plus, les émissions diffusées sous le titre de *l'Heure Universitaire* sont à peu près disparues et le Service de *Radio-Collège* n'est pas encore inventé.

C'est le théâtre qui vient relancer la culture savante à la radio. On trouve à l'horaire quelques groupes d'émissions marquantes indiquant une voie que, quelques années plus tard, Radio-Canada intégrera à *Radio-Collège*. L'année 1939 marque le tricentenaire de la naissance du dramaturge classique Jean Racine et, contre toute attente, la radio québécoise décide de célébrer cet anniversaire en accordant une place remarquable à la diffusion d'une série de ses œuvres interprétées par des comédiens québécois.

C'est ainsi que Radio-Canada diffuse un ensemble d'émissions qui associent la représentation radiophonique des grandes œuvres de Racine à des conférences sur l'auteur et son œuvre présentées la veille par un critique renommé. La série s'établissait comme suit:

- 17 novembre: conférence sur *Andromaque*, présentée par le professeur Alfred Ernout, de la Sorbonne et de l'Institut de France.

- 18 novembre: dramatique sur *la Vie de Jean Racine* (première partie), écrite par l'auteur québécois Fulgence Charpentier et réalisée par Jacques Auger.
- 19 novembre: *Andromaque* de Racine, réalisée par Jacques Auger.
- 24 novembre: conférence sur *les Plaideurs*, par le professeur Ernout.
- 25 novembre: dramatique sur *la Vie de Jean Racine* (deuxième partie).
- 26 novembre: *les Plaideurs* de Racine, réalisé par Jacques Auger.
- 1^{er} décembre: conférence sur *Britannicus*, par le professeur Ernout.
- 3 décembre: *Britannicus* de Racine, réalisé par Jacques Auger.
- 8 décembre: conférence sur *Esther*, par le professeur Ernout.
- 10 décembre: *Esther* de Racine, réalisé par Jacques Auger.
- 17 décembre: *Bérénice* de Racine, réalisé par Jacques Auger.

La présentation de ce cycle racinien à Radio-Canada constituait une innovation qui eut plusieurs suites heureuses. Dans l'immédiat, la station C.K.A.C., pour ne pas être en reste, diffusa le samedi 2 décembre la représentation d'*Athalie*, interprétée par les professeurs et les élèves du Conservatoire La Salle, sous la direction de Georges Landreau et avec une mise en ondes d'Yves Bourassa.

Mais à Radio-Canada, l'expérience fut jugée assez heureuse pour que l'on décide de maintenir dans la programmation une série qui diffuserait les classiques du théâtre:

Les adaptations radiophoniques du théâtre de Racine, qui ne devaient être qu'un hommage de la Société Radio-Canada au génie du

poète dont nous fêterons dans quelques jours le troisième centenaire de naissance, ont eu une portée qu'on n'avait pas prévue au début. Ce fut une expérience dont le succès s'est affirmé avec tant d'éclat, qu'elle servira de base à cette nouveauté: les classiques à la radio⁷.

Et dès janvier 1940, Radio-Canada se mit à diffuser, tous les dimanches soir, une émission intitulée «le théâtre classique» dont la première œuvre au programme fut *Cyrano de Bergerac*⁸. Par la suite, on donna *l'Avare*, *les Précieuses ridicules*, *le Malade imaginaire*, *Othello*, des œuvres de Marivaux, de Musset, de Corneille, de Victor Hugo et celles d'autres auteurs classiques.

C'est donc une véritable pratique du théâtre classique qui s'est instaurée à la radio québécoise de cette époque. Au moment où ce média arrive à maturité et devient un élément indispensable de la vie quotidienne, des éléments significatifs de culture savante s'inscrivent à l'horaire et tracent la voie au cycle plus complet qu'entreprendra l'année suivante le théâtre de *Radio-Collège*.

Cette intégration de l'expérience acquise en 1939 et en 1940 apparaît clairement dans un commentaire de *Radiomonde* formulé sur le projet de programmation annoncé par Radio-Canada en septembre 1941:

Radio-Canada reprendra en novembre prochain ses émissions de théâtre classique. On n'oubliera pas que son dessein est beaucoup plus étendu que l'an dernier puisque le programme de la nouvelle saison porte les noms de dramaturges modernes. Étant donné que ces émissions théâtrales entrent dans le cadre du programme de Radio-Collège, on comprendra tout de suite que la direction ne s'est pas permis de se livrer à des initiatives hasardeuses. Les pièces ainsi

⁷ *Radiomonde*, 16 décembre 1939, p. 12.

⁸ Dans l'intervalle, en continuité avec cette vision culturelle, Radio-Canada présenta, le 25 décembre, une œuvre du XVe siècle, la *Pastorale de Noël* d'Arnoul Greban, et le 31 décembre, *l'Oiseau bleu* de Maurice Maeterlinck.

choisies représenteront ce que l'art dramatique a pu faire germer de mieux au service de la pensée française. [...] Cette émission de théâtre classique passera le dimanche, de 8 à 9 heures du soir. Le jeudi au cours de l'émission de Radio-Collège, un conférencier, M. Jean-Charles Bonenfant, expliquera l'œuvre à l'affiche⁹.

Le rôle de Jacques Auger comme metteur en ondes et adaptateur des œuvres classiques fut déterminant pendant plusieurs années, et il a formé une équipe dynamique avec l'homme de lettres respecté que fut Jean-Charles Bonenfant. Avec l'année 1940, il devient naturel et essentiel, pour tous les observateurs de la production radiophonique de l'époque, de trouver à chaque semaine du théâtre de répertoire et très rapidement de compléter cette programmation par du théâtre québécois original¹⁰.

3. La création de *Radio-Collège* (1941-1956).

Après les expériences des années trente, et singulièrement celle de *l'Heure Provinciale*, la pratique de l'enseignement à la radio connut une courte période de pause. À vrai dire, c'est l'ensemble de la programmation radiophonique qui était en phase d'ajustement à de nouvelles réalités sociales, démographiques et économiques. L'urbanisation très forte de la population, le développement de l'industrie et l'avènement d'une culture urbaine conduisaient nécessairement à la mise au point de nouveaux contenus pour le média radiophonique¹¹.

⁹ *Radiomonde*, 13 septembre 1941, p. 3.

¹⁰ Voir l'article de Renée Legris et Pierre Pagé, «Le théâtre à la radio et à la télévision au Québec», in *Archives des lettres canadiennes*, t. V, *le Théâtre canadien-français*, 1976. Voir aussi Renée Legris, «La radiodramaturgie québécoise. Quelques perspectives historiques», in *l'Annuaire théâtral* n° 9, printemps 1991, p. 23 sq. Voir également John Hare, «L'histoire du théâtre au Québec: à la recherche de l'objet», in *l'Annuaire théâtral*, n° 5-6, «Le Théâtre au Québec. Mémoire et appropriation», octobre 1988-printemps 1989, p. 95 sq.

¹¹ Selon le recensement de 1941, on établit à 70% le pourcentage des foyers québécois qui sont dotés d'un récepteur de radio.

Mais c'est surtout le déclenchement de la guerre mondiale qui crée un contexte particulier et des besoins nouveaux de communication sociale. De telle sorte que la Société Radio-Canada, qui avait été instituée en 1936, trouve une vocation nationale plus précise après cinq années d'une diffusion très diversifiée. Elle crée, en 1941, deux Services majeurs et déterminants pour la suite de son histoire: le Service de l'information (notamment chargé des relations avec les correspondants de guerre en Europe) et le Service de Radio-Collège. Au même moment, Radio-Canada prépare la création de son Service International¹². Cette organisation administrative nouvelle donne tout son poids et tout son sens à la mise en œuvre d'un programme structuré d'enseignement post-collégial.

À l'origine de Radio-Collège, on trouve une idée originale qui fut soutenue et développée en un temps record par la rencontre de deux hommes cultivés, Augustin Frigon et Aurèle Séguin. Augustin Frigon¹³ était à cette époque Directeur général de Radio-Canada. Il cherchait une formule appropriée pour le développement au Québec de l'enseignement par la radio. C'est à cette fin que, de son bureau d'Ottawa, il eut l'idée de consulter par téléphone son ancien collègue, Aurèle Séguin, qui était alors directeur de la station CBV à Québec. Il lui demanda de préparer le projet d'une série de conférences — quelques quarts d'heure par semaine — pour ouvrir une programmation nouvelle sur la

¹² Le Service International de Radio-Canada est officiellement créé en 1942 et rattaché au Ministère des Affaires Extérieures. On entreprend alors la construction d'un émetteur à Sackville, au Nouveau-Brunswick. Le Service entre en ondes le 25 février 1945 et diffuse au début en anglais, en français et en allemand.

¹³ Augustin Frigor est né à Montréal le 6 mars 1888. Il fit ses études supérieures à l'École Polytechnique de Montréal, au Massachusetts Institute of Technology de Boston, à l'École Supérieure d'électricité de Paris et à la Sorbonne. Il termina ses études avec les titres d'ingénieur civil, d'ingénieur électricien et de docteur ès sciences. En 1923, il devint directeur des études à l'École Polytechnique de Montréal et membre du Conseil National de recherches du Canada. En 1928, il devenait co-président de la Commission royale sur la radiodiffusion (Aird-Frigon) et en 1936 il était nommé directeur général adjoint de la Société Radio-Canada.

culture. Les deux collègues avaient convenu de se rencontrer dans un délai de quelques semaines à Montréal¹⁴.

Aurèle Séguin, formé à la philosophie et à la pédagogie, à l'Université privée La Salle, en Ontario, avait fait de l'enseignement pendant sept ans notamment dans le Nord-Ouest québécois. Il possédait également une solide expérience de la radio comme annonceur et comme réalisateur à Hull et à Ottawa, puis comme directeur adjoint des programmes pour l'Est du Canada. Il avait gardé ses contacts avec les milieux de l'enseignement et spécialement avec l'Université Laval. Après avoir procédé à des consultations auprès de certains responsables de l'enseignement collégial, il avait pu établir un contact très fructueux avec Léon Lortie qui possédait déjà une importante expérience de l'enseignement radiodiffusé et qui rêvait de créer une radio universitaire¹⁵. Par l'intermédiaire de Léon Lortie, Aurèle Séguin avait pu rencontrer Louis Bourgoin dont Lortie avait été le collaborateur en sciences. Aurèle Séguin avait ainsi pu concevoir en une période très courte un premier projet de programme qui proposait un large choix d'émissions d'enseignement pour l'année 1941-1942, essentiellement orienté vers le public des collèges que les émissions pouvaient toucher en étant diffusées à compter de 16 heures. Le programme prévoyait au total trois heures et quarante-cinq minutes de diffusion par semaine. Le concept et le nom même de *Radio-Collège* étaient nés, déjà dotés de toutes leurs caractéristiques essentielles¹⁶. Aurèle Séguin fut nommé Directeur du Service,

¹⁴ D'après une entrevue accordée à Pierre Pagé en 1991 par Robert Séguin, réalisateur de télévision et fils d'Aurèle Séguin.

¹⁵ D'après une entrevue accordée par Léon Lortie à Fernand Séguin, dans le cadre de l'émission «La science et vous», en 1973 (Archives sonores de Radio-Canada, doc. n° 730707-6). Confirmé par une autre entrevue accordée à Pierre Paquette en 1976 (Archives sonores de Radio-Canada, doc. n° 760610-9).

¹⁶ Un des réalisateurs des premières années de *Radio-Collège*, Florent Forget, confirme que «c'est vraiment Aurèle Séguin qui a créé *Radio-Collège* et qui l'a conçu». Voir «Si la radio m'était contée», cahier n° 5, 8 mai 1980, p. 2, «*Radio-Collège* et les variétés», texte d'une émission publié par le Service des transcriptions et dérivés de la radio.

en même temps que Directeur des émissions éducatives du réseau français. Les premières émissions de *Radio-Collège* furent diffusées le 6 octobre 1941.

Cette première saison fut ouverte par une séance inaugurale, présentée à une heure de grande écoute, le dimanche soir 5 octobre, à dix-neuf heures quarante-cinq. L'annonce en est faite dans *Radiomonde*:

Les cours institués par Radio-Canada et destinés aux grandes maisons d'enseignement dans la province de Québec seront inaugurés [...] par une causerie de M. Augustin Frigon, Directeur général adjoint de la Société. [...] Ces cours serviront de point d'appui au régime collégial proprement dit des leçons¹⁷.

L'article rappelle que ce développement découle des essais effectués l'année précédente et qui avaient été jugés

si heureux de part et d'autre, c'est-à-dire dans le monde de l'enseignement et à Radio-Canada que M. Frigon décida d'instituer sur un plus vaste plan, sous la rubrique de *Radio-Collège*, une série de cours portant sur toutes les branches du savoir, littérature, science, histoire, arts, etc.¹⁸

Au fil des années, la durée de la programmation de *Radio-Collège* s'est accrue d'une façon très substantielle¹⁹. De 3 heures 45 minutes qu'elle était au

¹⁷ *Radiomonde*, 27 septembre 1941, p. 5.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Le développement de *Radio-Collège* a devancé de plusieurs années une série européenne qui fut également prestigieuse, l'*Université Radiophonique Internationale*. Cette «université des ondes» fut créée en janvier 1949 lors d'un congrès tenu à Nice par onze radiodiffuseurs nationaux de l'Europe, à l'initiative du Directeur général de la R.T.F., M. Wladimir Porché. En 1965, quarante-cinq pays participaient à ce consortium. En 1964, plus de 3000 conférences de dix minutes chacune avaient été diffusées dans le monde entier. «L'orientation générale de ces programmes est celle d'un enseignement universitaire s'adressant, par la radio ou la télévision, à un public universitaire

début, elle passa d'abord à 6 heures 30 par semaine, puis à 8 heures par semaine durant une saison qui elle-même s'allongea de 20 à 30 semaines. En 1952, le nombre d'émissions diffusées atteignit le sommet de 400 émissions, pour un total de 170 heures pour la saison. C'est dire l'envergure significative de l'entreprise qui avait été conçue par Aurèle Séguin. Il fut soutenu par une impressionnante équipe de réalisateurs successifs: Gérard Lamarche, Florent Forget, Raymond David, Marc Thibault, Roger Citerne et Hubert Aquin.

Pour atteindre des résultats de qualité, la Direction de Radio-Canada avait fait, au départ, un choix administratif important: celui de créer un Service distinct, autonome par rapport aux unités administratives chargées de la production des autres catégories d'émissions, que ce soit en information ou en divertissement. Le Directeur de *Radio-Collège* était doté d'un statut et d'un rang administratif qui évitait de le mettre en dépendance des autres services. Pour sa part, la Direction de Radio-Collège avait procuré à ses réalisateurs un régime de travail adapté à cette catégorie d'émissions et, malgré l'environnement toujours bousculé d'un organisme de production audio-visuelle, elle avait réussi à donner aux réalisateurs de substantielles plages de réflexion. C'est ce que soulignait Raymond David en 1954:

La Société a reconnu en effet que ce travail d'éducation ne pouvait être laissé à l'improvisation du moment. Une certaine période de l'année est affectée à l'élaboration du programme, à la recherche de collaborateurs, à la mise au point des formules d'émissions: un service chargé d'éducation doit se cultiver, augmenter sa capacité profession-

proprement dit ou au vaste public qui dispose d'un degré de culture suffisamment élevé pour comprendre et s'assimiler les connaissances et les philosophies. [...] Qu'il s'agisse du génocide, de la cybernétique, de l'utilisation pacifique de l'énergie atomique, des "cités musicales", des héros de roman, de Confucius ou du rôle des bestsellers dans la vie des peuples, un équilibre est maintenu entre les différentes disciplines.» Voir Armand Lanoux, «L'Université radiophonique et télévisuelle internationale», in P. Descaves et A.-V.-J. Martin, *Un siècle de radio et de télévision*, Paris, 1965, Les Productions de Paris, p. 375 sq.

nelle tant par les connaissances techniques que par les rapports humains²⁰.

4. La première phase de *Radio-Collège*: le développement d'un service de formation par la radio (1941-1951)

Pour bien comprendre le rôle joué par *Radio-Collège* et pour saisir l'évolution des objectifs visés par ce Service, il est utile de distinguer deux grandes phases dans son existence. La première, essentiellement marquée par la pensée d'Aurèle Séguin comme directeur, et par la présence d'Augustin Frigon à la Direction générale de Radio-Canada, est caractérisée par une orientation nettement pédagogique. Durant cette période, le média radiophonique était essentiellement considéré comme un support technologique apporté à des contenus académiques qui étaient conçus comme des compléments de formation pour les professeurs et les étudiants pré-universitaires. La deuxième phase s'ajuste à des éléments de contexte socio-culturels nouveaux: évolution des collèges, concurrence plus vive des autres stations de radio, émergence de la télévision; elle se donne davantage comme une série d'émissions culturelles que vers une production spécifiquement pédagogique.

La première phase, d'octobre 1941 à mai 1951, est certainement celle qui a fait l'originalité et la réputation de *Radio-Collège*. Elle débute avec la création de *Radio-Collège* par une décision d'Augustin Frigon et par la conception et la direction de la série par Aurèle Séguin. Elle se termine avec le départ en 1950 d'Aurèle Séguin qui est alors chargé de développer la télévision de langue française et qui en est nommé le Directeur par Alphonse Ouimet, alors Directeur général de Radio-Canada. Il avait cependant mis au point, avant son départ, la programmation de la saison 1950-1951.

²⁰ Raymond David, *l'Émission éducative à Radio-Canada*, rapport dactylographié, 10 mai 1954, p. 3 (Archives de la Société Radio-Canada).

À ses débuts le 6 octobre 1941, la série *Radio-Collège* est nettement orientée vers des objectifs de formation à la culture savante, et malgré une certaine discrétion dans le discours officiel qui ne veut pas s'affirmer comme service d'enseignement pour éviter des conflits politiques, les structures, les moyens, la programmation et les collaborateurs indiquent à l'évidence que nous sommes en face d'une entreprise de formation universitaire à distance. Même le nom de «Radio-Collège» ne doit pas faire illusion: c'est la clientèle des enseignants et des étudiants avancés qui était visée prioritairement, c'est-à-dire les étudiants qui avaient franchi l'étape de l'immatriculation de l'époque, à la fin de l'année dite de versification, laquelle en faisait techniquement des étudiants affiliés aux universités, dans des programmes contrôlés par elles et conduisant à un baccalauréat dont les examens venaient des universités elles-mêmes.

Dans une brochure publiée en 1942 par Radio-Canada pour marquer les cinq années de son fonctionnement, on trouve une présentation détaillée de *Radio-Collège* dans laquelle il est clairement indiqué qu'il s'agit d'émissions d'enseignement, et que, malgré leur ouverture à tous les auditeurs, ces émissions visent un public spécialisé de l'enseignement supérieur:

L'an dernier, la Société décidait toutefois de créer une rubrique exclusivement dédiée à l'enseignement: «Radio-Collège». Pour la première fois dans l'histoire de la radio, un réseau canadien assumait une entreprise de cette envergure et les résultats obtenus jusqu'à ce jour semblent justifier l'enthousiasme qui animait les initiateurs de cette tribune. Les émissions de «Radio-Collège» s'adressent à tous les auditeurs. Cependant leur caractère nettement pédagogique les destine spécialement aux élèves des maisons d'enseignement secondaire, des écoles normales ou de toutes les écoles d'enseignement supérieur²¹.

²¹ Voir la brochure *CBC Radio-Canada. Cinq années de progrès, 1936-1941*, pp. 62-63.

La structure imaginée par Aurèle Séguin et Augustin Frigon²² comportait la mise en place d'un Comité pédagogique dont la composition indique en elle-même le niveau des destinataires visés par *Radio-Collège*²³. Le premier programme, celui de la saison 1941-1942, cite en première page un document officiel émanant de Radio-Canada qui vient légitimer la structure mise en place:

Les recherches et les constatations de M. Frigon, lors des missions que le gouvernement lui a confiées en Angleterre et aux États-Unis en vue de la création d'un service radiophonique de l'État, ont permis d'organiser sur une base pratique un organisme où s'est déjà affirmée la vertu pédagogique de la T.S.F. Les dispositions arrêtées récemment et accueillies avec ferveur par ses collaborateurs — universitaires, hommes de sciences, littérateurs, historiens, etc. —, sont conformes dans leurs traits généraux au plan prévu.

Le plan s'oppose en vertu du principe du nouvel organisme à toute surcharge des programmes et se propose d'être utile et agréable à la fois, de répondre avec sollicitude aux désirs de ceux qui parmi les élèves ont le goût d'étendre plus avant leur culture sans les obliger à de méticuleuses et épuisantes recherches.

²² Il est probable que Frigon et Séguin ont été influencés dans cette décision par le modèle mis en place à la British Broadcasting Corporation (BBC) de Londres, où Frigon avait fait une mission d'information au moment où il était co-président de la Commission Aird-Frigon. Ce modèle comportait le fonctionnement de diverses Commissions consultatives formées de spécialistes venant de chacun des domaines concernés, comme les émissions scolaires, les émissions religieuses, la linguistique, etc. «En accordant une grande importance à son Conseil des Émissions scolaires, elle [la BBC] est parvenue à conserver la direction de ces émissions alors que, dans la plupart des autres pays, ces dernières sont placées sous la tutelle exclusive du ministère de l'Éducation nationale, les organismes de radio ou de télévision ne faisant que prêter leurs émetteurs.» Voir H. Appia et B. Cassen, *Presse, Radio et Télévision en Grande-Bretagne*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 1970, p. 223 et sq.

²³ Le premier programme de *Radio-Collège*, 1941-1942, établit, dès sa première page, que cette programmation a été déterminée «en collaboration avec le Comité pédagogique de l'enseignement secondaire dans la Province de Québec».

De l'Université Laval comme de l'Université de Montréal, ce sont les présidents des Comités permanents de l'enseignement secondaire qui sont nommés membres du Comité pédagogique, et qui deviendront au cours de la même année les Directeurs de l'École Normale Secondaire de leur université respective. Encore ici, il faut noter que le terme d'enseignement secondaire englobe, à cette époque, deux cycles de quatre années dont le deuxième était essentiellement conçu comme une formation pré-universitaire²⁴.

Le Comité pédagogique de *Radio-Collège* a joué un rôle effectif durant les dix premières années de la série. Après cette période, les deux représentants des universités sont présentés dans les programmes de *Radio-Collège* comme des conseillers et l'expression «comité pédagogique» n'apparaît plus. Dans le programme de l'année 1950-1951, le nouveau directeur de *Radio-Collège*, Gérard Lamarche, rend hommage à Augustin Frigon et Aurèle Séguin qui viennent de démissionner et, du même souffle, il ajoute: «Nous adressons également nos remerciements à notre comité pédagogique qui, depuis la fondation de *Radio-Collège*, nous a prodigué de sages conseils dans l'orientation de nos émissions»²⁵. Ces remerciements constituent la dernière mention du Comité pédagogique dans les textes officiels.

Le caractère pédagogique de *Radio-Collège* a été accrédité dès ses débuts par une première modalité concrète: la Direction a décidé de publier un programme complet de la saison qui montre le caractère organique de l'ensemble des cours et qui identifie avec précision les responsables académiques de l'enseignement. Il ne s'agit pas d'une vague série d'émissions culturelles globalement annoncées pour plaire à un public indéterminé, mais d'un ensemble structuré selon les mêmes critères et les mêmes désignations académiques que dans la terminologie de l'enseignement supérieur. Le programme fut expédié systématiquement à tous

²⁴ Sur l'histoire des collèges classiques, leur corps professoral et leurs étudiants, comme sur l'évolution des pratiques pédagogiques et des idéologies, on trouvera les résultats d'une recherche remarquable dans l'ouvrage de Claude Galarneau, *les Collèges classiques au Canada français*, Montréal, Fides, 1978, 288 pages.

²⁵ Voir le Programme de *Radio-Collège*, 1950-1951, «Introduction à la dixième saison», p. 2.

les collèges, aux écoles normales, aux professeurs et il fut annoncé à la radio et dans les journaux pour inviter les auditeurs à se le procurer. Cette dimension méthodique, ajoutée à la crédibilité des responsables de cours, indiquait sans équivoque la nature de l'entreprise. Le public ne s'y est pas trompé et, en cinq ans, le nombre de programmes distribués a augmenté jusqu'au nombre de 15000 exemplaires.

La mission d'enseignement de *Radio-Collège* est également mise en relief dès le début par le fait que les personnes qui assument la responsabilité du discours au micro sont, non pas des professionnels de la radio, comédiens ou annonceurs, mais des professeurs de carrière bien engagés dans l'enseignement universitaire et dont les années subséquentes ont montré l'excellence par la qualité de leurs publications. Les premiers piliers de cet édifice innovateur, qui vont jouer un rôle déterminant durant les cinq premières années, sont des scientifiques formés et, pour la grande majorité, des laïques, ce qui n'était pas une évidence à l'époque des années quarante. Ce sont: le physicien Léon Lortie, l'ingénieur chimiste Louis Bourgoïn, le religieux Marie-Victorin, spécialiste reconnu de la biologie végétale, le médecin chercheur Georges Préfontaine, l'avocat humaniste Jean-Charles Bonenfant, le musicien compositeur Claude Champagne, l'anthropologue Luc Lacourcière, l'historien des arts Gérard Morisset, le géographe Raymond Tanghe, le musicien Jean Vallerand, l'historien Albert Tessier, le biologiste Jules Brunel²⁶. On doit rappeler le rôle d'animateur joué par l'abbé Georges Perras dont la solide formation en physique et la forte personnalité donnaient à la pédagogie des sciences toute la place qui lui était requise.

²⁶ Le Frère Marie-Victorin est décédé dans un accident d'automobile le 15 juillet 1944. La relève à *Radio-Collège* comme à l'Université de Montréal fut assurée par son disciple et collaborateur éminent Jules Brunel. Celui-ci avait spécialement contribué à la diffusion des travaux de l'Institut de botanique en assurant la publication des ouvrages scientifiques de Marie-Victorin et en établissant des relations d'échanges scientifiques avec des laboratoires situés dans plusieurs pays étrangers, américains et européens. Jules Brunel termina sa carrière de professeur à l'Université de Montréal en 1971 après 50 ans de vie professionnelle.

Il est intéressant de constater que *Radio-Collège* a pu aller chercher les ressources d'une émission déjà à l'horaire, le théâtre classique du dimanche soir, et y ajouter le complément académique nécessaire pour que des commentaires pédagogiques et analytiques soient ajoutés sous la forme de conférences jumelées à chacune des représentations. Cette formule avait été expérimentée avec succès durant les années précédentes et elle est formalisée dans le cadre d'un programme annuel pré-établi, ce qui permet aux enseignants des collèges et aux étudiants de profiter pleinement de cette médiatisation qui vient compléter utilement l'enseignement des manuels scolaires.

La programmation académique, de 1941 à avril 1946

À la fin des cinq premières années de *Radio-Collège*, il était possible de dresser un bilan impressionnant des développements accomplis. Le nombre d'émissions s'était accru au point que la durée hebdomadaire de l'enseignement avait doublé:

1941-1942, 253 émissions, 3 heures 35 par semaine;
 1942-1943, 272 émissions, 4 heures 00 par semaine;
 1943-1944, 316 émissions, 4 heures 30 par semaine;
 1944-1945, 362 émissions, 5 heures 15 par semaine;
 1945-1946, 392 émissions, 6 heures 30 par semaine.

Le pari était gagné, *Radio-Collège* avait trouvé son public, l'enseignement était bien accueilli par les milieux institutionnels²⁷ et l'auditoire radiophonique en demandait davantage. La qualité de la programmation et le professionnalisme des professeurs avaient inscrit dans l'opinion publique le droit à une formation culturelle de qualité.

²⁷ Voir l'article d'Adrien Malo, «Le premier congrès de *Radio-Collège*», dans *l'Enseignement secondaire au Canada*, Québec, vol. XXV, n° 8, mai 1946, p. 519 sq.

Les domaines du savoir qui ont été abordés durant ces années couvrent un territoire large mais bien coordonné. On peut les synthétiser de la manière suivante:

a) **les sciences:** cours de théorie sur les lois de la nature, sur la «Cité des plantes», sur l'histoire des sciences et de leurs applications, sur la biologie animale;

b) **les sciences humaines:** l'histoire du Canada et de l'Amérique, la géographie humaine et l'anthropologie de l'Amérique, les études bibliques, la sociologie pratique des milieux industriels, l'histoire des femmes canadiennes, la psychologie d'orientation;

c) **le théâtre:** cours sur le théâtre de répertoire français et sur la littérature étrangère (théâtre et adaptations);

d) **les arts et les lettres:** la poésie française de plusieurs siècles, la sculpture et l'architecture au Québec, la phonétique, l'histoire de la peinture et des grands musées d'art;

e) **la musique:** initiation à la théorie et aux formes musicales, cours d'histoire de la musique et d'interprétation, cours d'anthropologie musicale sur les traditions universelles.

La démarche pédagogique mise en place par *Radio-Collège* a trouvé rapidement ses compléments dans deux actions complémentaires: la publication de volumes et de brochures sur les contenus de cours, et la mise en œuvre de concours.

La programmation académique, de l'automne 1946 au printemps 1951

Durant ces années, marquées par la direction d'Aurèle Séguin et, pour la dernière année, par l'arrivée de Gérard Lamarche, les orientations pédagogiques

de *Radio-Collège* se confirment et se maintiennent sans qu'on trouve une transformation importante de la programmation. Le choix des collaborateurs évolue en s'enrichissant de plusieurs noms, les domaines scientifiques se renouvellent selon la logique normale de l'ajustement des programmes d'un organisme d'enseignement, mais on ne perçoit aucun changement visible dans les objectifs et dans les orientations pédagogiques fondamentales.

Si l'on fait la somme des émissions diffusées durant ces cinq années, on voit très nettement la continuité par rapport à la période précédente:

1946-1947, 300 émissions, 6 heures 30 par semaine;
 1947-1948, 340 émissions, 6 heures 30 par semaine;
 1948-1949, 360 émissions, 7 heures 30 par semaine;
 1949-1950, 340 émissions, 7 heures 15 par semaine;
 1950-1951, 320 émissions, 7 heures 15 par semaine.

On peut également mesurer l'influence de *Radio-Collège* en prenant en considération que, selon le courrier reçu par Radio-Canada, la série atteignait quelque 500 centres urbains et ruraux, et qu'à la fin de cette période, le nombre de programmes distribués par Radio-Canada, aux seules personnes qui en faisaient la demande, s'élevait à 20,000 exemplaires, après avoir varié entre 15,000 et 18,000 pendant quelques années, alors qu'au tout début, en 1941-1942, il n'avait été tiré qu'à 5,000 exemplaires.

Ce qui rend ces chiffres plus significatifs, c'est l'analyse des domaines d'enseignement qui sont couverts par les émissions de cette période 1946-1951. On peut les regrouper dans les catégories suivantes:

a) les sciences: cours sur les lois de la nature, sur l'histoire des sciences, sur la physique, sur la chimie, sur la biologie végétale, sur la biologie animale, sur les découvreurs scientifiques, sur les aspects particuliers de la science aux 18^e, 19^e et 20^e siècles;

b) **les sciences humaines:** cours sur l'histoire du Canada et sur l'histoire des femmes canadiennes, sur l'histoire spécifique des 17^e, 18^e et 19^e siècles au Canada, sur la vie quotidienne au Canada, sur l'histoire générale européenne, sur la géographie américaine, sur la philosophie et ses grands auteurs, sur les théories économiques et sociologiques, sur la sociologie du travail, sur la science politique appliquée au Canada, sur l'histoire de l'Église, sur différents domaines des sciences religieuses, sur les principaux livres bibliques de l'Ancien et du Nouveau Testament, sur la philosophie de la religion;

c) **le théâtre:** cours sur le théâtre de répertoire international et sur le théâtre français des 18^e, 19^e et 20^e siècles;

d) **les arts et les lettres:** cours sur l'histoire de la littérature française, sur différentes littératures étrangères, sur la biographie dramatisée de grands auteurs, sur les fables, sur la poésie, sur les contes de nombreux pays, sur l'histoire de l'art aux 17^e, 18^e, 19^e et 20^e siècles;

e) **la musique:** cours sur les formes musicales, sur l'initiation aux instruments de l'orchestre, sur les grands auteurs des 18^e, 19^e, 20^e siècles, sur l'opéra, sur la musique grégorienne, sur l'esthétique musicale.

5. La deuxième phase de *Radio-Collège*: transformation progressive en un service d'émissions culturelles pour le grand public (1951-1956)

Avec cette onzième année, le Service de *Radio-Collège* doit évoluer dans un contexte nouveau qui va bouleverser les conditions économiques de la production et les habitudes de réception par les auditeurs. Depuis plusieurs années déjà, Radio-Canada planifie ses développements et prépare ses premières productions de télévision. L'ancien directeur de *Radio-Collège*, Aurèle Séguin, est d'ailleurs devenu le grand responsable de l'émergence de la télévision de langue française. Des émissions expérimentales sont produites à usage interne, des réalisateurs sont en formation, des auteurs sont pressentis pour la création de textes, en somme,

des énergies très grandes et des budgets d'un ordre nettement supérieur sont investis pour faire du média télévisuel un succès auprès du public.

Il en découle nécessairement une inquiétude et une réflexion spéciale chez tous les responsables de la radio pour tenter d'évaluer de façon prospective la place et le profil nouveau que prendra la radio dans ce contexte médiatique radicalement différent. Cette réflexion devait nécessairement toucher *Radio-Collège* comme l'ensemble de la programmation. Les contenus des émissions, la sélection des collaborateurs — susceptibles d'être sollicités aussi par la télévision —, les ajustements des horaires en fonction des nouvelles disponibilités, tout se retrouvait sur la table de discussion des chefs de services.

La programmation académique, de l'automne 1951 au printemps 1956

Pour l'année 1951-1952, le directeur de *Radio-Collège* pour une deuxième année, Gérard Lamarche, annonce dans son texte d'introduction au programme que des changements importants ont été apportés. Ces modifications se décrivent d'abord comme un changement d'horaire, mais cet aspect technique traduit une volonté institutionnelle de modifier la composition de son auditoire, comme le formule lui-même le directeur: «Nous avons conscience de donner une nouvelle orientation et une importance accrue aux émissions de *Radio-Collège* en déplaçant ainsi et en augmentant notre public auditeur»²⁸. Cependant, la structure de la programmation reste substantiellement la même et les disciplines scientifiques demeurent aussi diversifiées, poursuivant la mise en œuvre du modèle établi par Aurèle Séguin. L'institution est encore assez forte pour soutenir une trajectoire, comme le formulait deux ans plus tard Raymond David:

Les avantages que présente *Radio-Collège* actuellement ne découlent donc pas tant de la réussite d'individus que de leur appartenance à une institution fondée sur des traditions de travail et de pensée. C'est parce

²⁸ Programme de *Radio-Collège*, 1951-1952, p. 3.

qu'ils bénéficient de l'expérience des années passées que les responsables actuels de *Radio-Collège*, connaissant la plupart des milieux d'activité intellectuelle, peuvent sélectionner les conférenciers ou les auteurs de talent et en découvrir de nouveaux²⁹.

Durant ces cinq années de 1951 à 1956, la description quantitative des émissions de *Radio-Collège* n'indique aucune tendance apparente vers un déclin rapide, comme le montrent les chiffres suivants:

1951-1952, 340 émissions, 7 heures 30 par semaine;
1952-1953, 380 émissions, 8 heures 45 par semaine;
1953-1954, 340 émissions, 7 heures 30 par semaine;
1954-1955, 300 émissions, 9 heures 45 par semaine;
1955-1956, 240 émissions, 10 heures 30 par semaine.

Selon les indications fournies dans le programme-horaire, cette brochure a été distribuée, durant ces cinq ans, à un nombre approximatif de 25,000 personnes qui en avaient fait la demande. On peut donc voir que selon ces chiffres, malgré des variations dans le format des émissions et dans la structure de la saison dans son ensemble, ces cinq dernières années n'annoncent en apparence aucun déclin, et laissent au contraire se dessiner une expansion de *Radio-Collège*.

Un autre trait particulier marque la diffusion de *Radio-Collège* durant cette période, soit celui de l'heure des émissions. À compter de la saison 1953-1954, de plus en plus d'émissions sont diffusées tard en soirée, après 22 heures. Qu'il s'agisse de poésie, de psychologie, de géographie ou d'anthropologie, la fin de la soirée est désormais l'espace d'accueil pour la culture savante. La raison en est évidente: le début de la soirée est consacré, pour une bonne partie de la population, à la découverte euphorique des prestiges nouveaux de la télévision. La radio, du moins en ces premières années de coexistence, cherche sa place

²⁹ Raymond David, *l'Émission éducative à Radio-Canada*, document dactylographié, 10 mai 1954, p. 3. Archives de Radio-Canada.

avec inquiétude — certains colloques de l'époque l'ont publiquement discuté — en dehors des bonnes heures de la télévision.

La transformation progressive de *Radio-Collège* se découvre également à l'analyse des contenus de la programmation. Si on reprend les catégories classiques de notre analyse, nous voyons apparaître les éléments suivants:

a) **les sciences:** durant les trois premières années de cette période, on retrouve les cours de physique, de biologie humaine, de médecine générale, de botanique et de zoologie, auxquels se sont ajoutés des cours de géologie, de santé individuelle et d'introduction à la psychiatrie; mais en 1954-1955, ils disparaissent du programme presque entièrement, pour ne conserver que la botanique et la zoologie durant des émissions d'été. La dernière année ne proposera plus aucun cours de sciences;

b) **les sciences humaines:** les disciplines habituelles demeurent à l'affiche, comme la géographie, l'histoire du Canada, l'histoire générale, la psychologie, l'histoire des femmes, l'étude des peuples amérindiens, la sociologie politique; on voit apparaître quelques cours de philosophie contemporaine, de science politique et, dans ce domaine, une forte orientation vers l'étude des problèmes politiques du Canada: pour 1954-1955, toutes les études sur le Canada forment environ 25% de la programmation; enfin, durant les trois dernières années, on voit se transformer les cours d'études bibliques en cours de religion, de spiritualité ou d'histoire religieuse, où ils occupent près de 15% de la programmation;

c) **le théâtre:** diffusion d'un vaste éventail de pièces du répertoire international, principalement de pièces contemporaines françaises et étrangères;

d) **les arts et les lettres:** émissions sur la peinture et sur les artistes, sur la littérature française, sur le roman québécois, sur la poésie québécoise et sur le cinéma; pour beaucoup de ces émissions, on sent la place primordiale occupée par le réalisateur qui détermine les contenus pour lesquels il invite des spécialistes, contrairement à la formule initiale de l'émission;

e) **la musique**: ce secteur poursuit sa démarche des années précédentes et propose l'étude des auteurs, des formes et des langages, avec les deux musiciens chevronnés qui ont marqué l'émission au cours des années; deux innovation sont à signaler: l'étude pendant une année de l'opéra français comme genre musical, et une année consacrée à Mozart.

Au milieu de cette période, lorsque Raymond David³⁰ devient directeur de *Radio-Collège*, les questions touchant les orientations et l'organisation de ce Service sont posées et le directeur les évoque explicitement dans son introduction au programme de l'année 1953-1954:

Il est devenu de plus en plus difficile de circonscrire l'auditoire de *Radio-Collège*. Se présentant à l'origine comme un complément des études secondaires, nos émissions ont peu à peu oublié les cadres qui les limitaient. Si bien que *Radio-Collège* est devenu, aujourd'hui, un instrument de culture pour tous les publics, chacun choisissant sa nourriture là où la curiosité et son intérêt le portent³¹.

Dans le programme de l'année suivante, le directeur évoque encore les problèmes relatifs à la gestion de la série et semble faire face à une question importante pour stabiliser son auditoire:

Cette année, nous portons notre saison à trente semaines. Cette prolongation nous permet de diviser l'année en deux semestres et

³⁰ Lorsque Raymond David devient Directeur de *Radio-Collège*, il peut s'appuyer sur une formation et une expérience diversifiées. Né à Montréal en 1923, il étudie au Collège Saint-Ignace et au Collège Sainte-Marie, puis à la Faculté des lettres de l'Université de Montréal où il obtient une maîtrise en littérature française et une licence ès lettres en 1948. De 1948 à 1950, il enseigne les humanités au Collège Jean-de-Brébeuf. En 1950 il entre à Radio-Canada comme réalisateur de plusieurs émissions de *Radio-Collège*. Après avoir assumé plusieurs fonctions administratives supérieures, il devient en 1968 Vice-Président et Directeur général de la Radiodiffusion française à la Société Radio-Canada. Il quitte ce poste en 1982.

³¹ Raymond David, Présentation du Programme de *Radio-Collège*, année 1953-1954, p. 3.

d'aérer par là notre horaire. Nous avons gardé le même nombre de rubriques, le même nombre d'heures d'émissions, mais nous avons échelonné notre programme sur une plus longue durée. Nous avons cru ainsi faciliter l'écoute en supprimant nos émissions d'après-midi pour ne retenir que les périodes accessibles au plus grand nombre³².

D'autres aspects relatifs à la programmation de *Radio-Collège* ont conduit à la transformation définitive de ce Service. Il s'agit encore ici d'un ajustement structurel par rapport à la télévision qui occupe désormais un espace culturel considérable. La programmation de certains sujets scientifiques apparaît clairement comme destinée à la télévision parce que les réalités physiques y sont visibles au lieu d'être suggérées. C'est ce que pose en principe l'énoncé de Raymond David:

Plusieurs sujets que, dans le passé, *Radio-Collège* a inscrits à son horaire atteindraient maintenant l'auditeur avec beaucoup plus d'efficacité s'ils étaient présentés à la télévision. Notons simplement l'enseignement des sciences physiques, naturelles et biologiques, l'initiation aux arts plastiques, aux instruments de l'orchestre³³.

Le directeur de *Radio-Collège* ajoute à ces aspects culturels des observations administratives très réalistes:

Nous commençons à voir nos collaborateurs nous quitter, au profit de la télévision. Comment les en blâmer? La télévision leur promet un cachet plus élevé, leur assure un prestige accru et leur offre un moyen d'expression qui leur permet, dans certains cas, d'explorer beaucoup mieux la matière étudiée³⁴.

³² Programme de 1954-1955, p. 3.

³³ Raymond David, loc. cit., p. 5.

³⁴ *Ibid.*

Tous ces éléments permettent de concevoir que l'évolution des institutions et des technologies conduisait inéluctablement à la disparition de *Radio-Collège* sous la forme que ce Service avait connu pendant quinze ans³⁵. C'est ce qui s'est passé lorsque la Direction de Radio-Canada décida, le 16 janvier 1956, de créer le nouveau Service des émissions éducatives et des Affaires publiques³⁶, qui englobait les ressources de *Radio-Collège* et dont Raymond David devenait le Directeur.

6. Un secteur d'excellence: «Sur toutes les scènes du monde», le théâtre de *Radio-Collège*.

Au début de sa quinzième année, en septembre 1955, le théâtre de *Radio-Collège*, qui porte depuis quatre ans le nom de «Sur toutes les scènes du monde», est présenté dans le programme-horaire par un texte substantiel qui évoque tous les aspects de l'esthétique du théâtre radiophonique. Que *Radio-Collège* ait maintenu sans interruption pendant quinze ans ses objectifs de formation à la culture théâtrale, c'est une constante de sa programmation dont le sens trouve son expression plénière dans ce texte qui prend l'allure d'un art poétique du théâtre radiophonique:

Radio théâtre, étrange univers de voix, de musique et de sons.
Personnages éphémères qui surgissent un moment à nos oreilles et se

³⁵ Plusieurs réalisateurs se sont succédé durant ces quinze années et ils ont permis le succès spécifiquement radiophonique de *Radio-Collège*. Selon les indications fournies par le programme-horaire, ce sont: Aurèle Séguin, Florent Forget, Gérard Lamarche, Raymond David, Marc Thibault, Roger Citerne, Paul-Henri Chagnon, Hubert Aquin.

³⁶ Ces étapes dans l'évolution de Radio-Canada, depuis la création de *Radio-Collège* jusqu'au développement des Affaires publiques, ont été évoquées lors d'une émission spéciale de radio intitulée: «*Radio-Collège* renaît pour célébrer les 50 ans d'Affaires publiques de la radio de Radio-Canada» et accompagnée d'un programme-souvenir. Réalisée par Yves André, elle fut enregistrée devant un auditoire formé d'artisans de la radio et de la télévision, le 2 octobre 1991, en la salle de l'Ermitage, à Montréal. Parmi les invités qui ont évoqué des souvenirs, on trouvait Raymond David, Gérard Lamarche, Louis Martin, Claude Piché, Roger Rolland, Marc Thibault.

dissolvent aussitôt dans l'air qui les porte. Ils n'ont pas à la radio les mêmes moyens de séduction que sur la scène: ni le modelé des éclairages, ni le charme des couleurs, ni le prestige des gestes, ni surtout cette communication chaleureuse du regard et de la présence réelle; mais ils ont des voix, les voix que leur prêtent ces êtres fraternels qui les attendent avec une ferveur inquiète pour assumer leur destin de passion et de mort, devant ces autres frères dangereux, les auditeurs.

Pas de présence réelle, mais quelle réalité obsédante que ces voix humaines, brûlantes ou angoissées, décantées de toute vulgarité charnelle, rendues impalpables et pures par la magie des ondes. Êtres de chair, réduits à leur seule voix: le cri déchirant d'Œdipe, les insinuations hypocrites d'Iago, le chant d'héroïsme sacré de Polyeucte, la plainte d'amour blessé de Monime. [...]

Tout est fini, dissous dans l'espace. Les personnages merveilleux, un instant réveillés, retournent à leur sommeil d'éternité. Et dans le studio, les artisans de cette évocation, encore possédés, se regardent, vaguement inquiets du silence effrayant de l'auditoire³⁷.

Les artisans de ces évocations théâtrales, qui s'étendent sur quinze années, se regroupent en deux périodes. Tout d'abord, une période de dix ans qui a donné son sens à la série, et qui a été marquée par le rôle de concepteur et de pédagogue de Jean-Charles Bonenfant. Responsable de l'émission, il choisissait les œuvres en consultation avec les responsables collégiaux et en concertation avec Aurèle Séguin. Durant certaines saisons, notamment en 1944-1945, *Radio-Collège* lui donna le support spécifique d'un homme de théâtre respecté, Jacques Auger. Une deuxième période est celle des cinq dernières années au cours desquelles les conférenciers se diversifient, mais où on trouve une réelle continuité, sans doute assurée par la présence de Raymond David, d'abord comme réalisateur puis comme directeur.

³⁷ Texte de présentation de la série «Sur toutes les scènes du monde», non signé, dans le programme de la saison 1955-1956, publié sous la responsabilité de Raymond David, Directeur de *Radio-Collège*, p. 36.

Pendant les dix années au cours desquelles Jean-Charles Bonenfant assumait la fonction de titulaire de la série sur le théâtre, plusieurs formules pédagogiques furent utilisées en fonction des divers contextes de programmation. Durant les saisons 1941-1942 et 1942-1943, Jean-Charles Bonenfant présenta deux séries de 24 et de 27 causeries de quinze minutes, les mercredis ou jeudis soir, pour présenter à l'avance une analyse de la pièce de théâtre qui était ensuite diffusée le dimanche soir à l'émission «Le Théâtre de Radio-Canada» et dont le programme était rendu public en début de saison. Cette structure de programmation avait l'avantage de bien mettre en relief la volonté d'initier au théâtre en présentant, dans une émission distincte, le commentaire pédagogique. Cette formule laissait par ailleurs intact le caractère littéraire de la pièce du dimanche soir destinée à l'ensemble du public radiophonique.

À compter de l'année 1943-1944, et pendant cinq ans, le lien entre la démarche pédagogique et l'œuvre jouée par des comédiens est resserré. La pièce de théâtre, présentée le dimanche après-midi, puis le mardi en fin d'après-midi, apparaît comme une illustration sonore des propos pédagogiques exposés par le professeur. Le texte des programmes de *Radio-Collège* dit bien que le professeur «analyse, scène par scène, un acte entier de la pièce» et que «les comédiens illustrent, séance tenante, les explications de M. Bonenfant». C'est donc une véritable structure de cours qui est mise en place. Elle permet d'étaler sur cinq semaines l'étude des cinq actes des grandes pièces classiques et de présenter des morceaux choisis, interprétés en direct par les comédiens, pour soutenir les explications théoriques ou historiques du professeur.

Avec l'année 1948-1949, le radiothéâtre prend l'antenne le dimanche soir et pendant six ans, l'émission d'une durée d'une heure présentera des extraits significatifs des grandes œuvres du répertoire international et de plus en plus contemporain. Chaque émission est précédée d'une causerie à caractère pédagogique qui doit situer l'œuvre et les extraits présentés dans un contexte intellectuel significatif. Jusqu'à la fin de l'année 1950-1951, l'émission est en début de soirée, de 19 heures à 20 heures, et demeure ainsi accessible aux étudiants des collèges.

Avec l'année 1951-1952 commence une deuxième période de diffusion. L'émission est d'abord déplacée une heure plus tard le dimanche soir puis, en 1953-1954, elle est inscrite à 21 heures, et elle dure toujours une heure. Mais avec cette année, ce n'est plus Jean-Charles Bonenfant qui assume la responsabilité de l'émission. À vrai dire, un changement significatif est survenu: c'est le réalisateur qui assure désormais la programmation de l'émission et il fait appel à chaque année à trois ou quatre commentateurs reconnus pour leur compétence culturelle. Il s'agit de Jean-Marie Laurence, de Claude Francis, de Louis-Marcel Raymond, de Maurice Blain et d'Émile Legault. Pour la dernière année, on voit s'ajouter les noms de Guy Boulizon et de Jean-Louis Roux.

Il est intéressant de souligner que pour les deux dernières années, 1954-1955 et 1955-1956, l'émission est déplacée vers le mercredi soir et on lui accorde désormais une heure et trente minutes d'antenne à toutes les deux semaines. Ce changement est évidemment fort intéressant car il donne un espace beaucoup plus approprié à la diffusion d'adaptations substantielles des grandes œuvres. Cet aspect est aussi rendu possible par le fait que les commentaires historiques ou pédagogiques sont abrégés et présentés en toute fin d'émission. La priorité est désormais inversée: c'est le théâtre qui l'emporte et l'enseignement se fait ailleurs que sur les ondes. Cet ajustement correspond sans doute au fait que dans plusieurs collèges, le théâtre a pris une place respectable et que les cours qui s'y rattachent sont désormais beaucoup plus nombreux.

*Le répertoire diffusé par Radio-Collège*³⁸

Au cours de ces quinze années, plus de trois cents pièces de théâtre ont été jouées, souvent en extraits, et commentées à *Radio-Collège*. L'examen

³⁸ Les textes d'un grand nombre des émissions de *Radio-Collège*, et notamment des séries sur le théâtre de répertoire, ont été microfilmés par Radio-Canada et sont conservés au Service de la Documentation-Dossiers. Ces archives totalisent environ 870 émissions. Les textes des émissions «Le théâtre de *Radio-Collège*» et «Sur toutes les scènes du monde» constituent un ensemble d'environ 125 dossiers.

rétrospectif de cette réussite permet de voir les caractéristiques qui en ont fondé la valeur.

Avant toute chose, il faut souligner une dimension élémentaire dans la logique de l'information pédagogique: l'écoute de ce théâtre était méthodiquement *programmée*. Le seul fait que l'on ait réduit l'aspect aléatoire de l'écoute radiophonique en publiant un programme définitif en début de saison et que les émissions de la série soient présentées comme les étapes d'un discours global sur la culture plutôt que comme des unités autonomes de divertissement littéraire donnait un sens intellectuel à la démarche. L'attente était créée, l'échelonnement sur l'année avait une portée significative sur l'apprentissage d'une diachronie littéraire et le cadre d'ensemble avait en soi une valeur pédagogique.

Le répertoire de *Radio-Collège* était également caractérisé par une sélection des œuvres en fonction de certains *objectifs de formation*. Au-delà de l'information culturelle, qui sera toujours un souci majeur de Radio-Canada, *Radio-Collège* a cherché jusqu'à la fin à atteindre des objectifs de formation en établissant des critères de cohérence pour chaque année de sa programmation. Certaines années furent centrées sur le théâtre classique français, d'autres années sur l'étude spécifique d'un siècle, d'autres encore sur le théâtre étranger. Ainsi, en 1947-1948, la saison fut consacrée au théâtre du XVIII^e siècle, dont un panorama varié fut présenté aux étudiants. L'année suivante fut centrée sur le XIX^e siècle et présenta non seulement le théâtre français mais aussi des auteurs allemands, russes et anglais. En 1949-1950, on mit à l'étude le théâtre français du XX^e siècle avec un éventail d'auteurs qui ouvrait larges les portes du pluralisme intellectuel: Guitry, Claudel, Romain, Cocteau, Pagnol, Supervielle, Anouilh, Salacrou, Giraudoux, Montherlant, Camus.

D'autres saisons furent consacrées au théâtre contemporain, en tout ou en partie, et ajoutèrent les noms de dramaturges importants comme Pirandello, Arthur Miller, Eliot, Copeau, Tagore, Milosz, Garcia Lorca, O'Neil. Plusieurs années furent spécifiquement consacrées au théâtre étranger, contemporain ou ancien. Cette décision, dans le contexte culturel des années quarante et cinquante, manifeste le souci d'ouverture au monde que *Radio-Collège* voulait soutenir par

la programmation qu'il avait élaborée en concertation avec les milieux de l'enseignement universitaire et collégial.

La *dimension internationale* de la culture théâtrale proposée par *Radio-Collège* apparaît comme une caractéristique majeure de la démarche poursuivie sur une période de quinze années. Par le théâtre ancien ou contemporain, une connaissance de la dimension universelle des thèmes littéraires et des esthétiques théâtrales a été transmise aux étudiants en présentant des œuvres de l'Angleterre, de l'Irlande, de la Norvège, de la Hongrie, de l'Allemagne, de la Suède, de l'Italie, des Indes, de la Russie, de l'Espagne et des États-Unis. On ne saurait trop souligner l'effet durable de cette démarche qui s'est accomplie durant la même période que celle où les dramaturges québécois se multipliaient et découvraient leur langage, notamment à la radio dans le cadre de ce laboratoire d'écriture théâtrale que fut la série «Nouveautés dramatiques»³⁹.

Enfin, une caractéristique qu'on doit rappeler est celle d'une émission de théâtre commenté. Malgré les variations, sur quinze années, de la forme et de la nature des commentaires, il importe de souligner que le répertoire de *Radio-Collège*, dans la cohérence de sa programmation annuelle, faisait toujours l'objet d'une présentation qui permettait à son auditoire d'orienter sa recherche et de situer les œuvres très nouvelles par rapport à un schéma de formation⁴⁰.

La trajectoire de *Radio-Collège* pour la connaissance du répertoire théâtral avait trouvé, après treize années, son orientation et sa formule définitives, résumées dans le titre de la série: «Sur toutes les scènes du monde». Cette émission de théâtre radiophonique, devenue prestigieuse auprès des auditeurs, ne

³⁹ L'émission les «Nouveautés dramatiques» a été créée par Guy Beaulne comme studio expérimental et elle a gardé l'antenne de Radio-Canada du 15 octobre 1950 au 15 avril 1962. Elle a présenté 374 pièces originales d'une demi-heure écrites par 150 auteurs. À compter de 1957, l'équipe de réalisation se compléta avec Lorenzo Godin, puis avec Jean-Guy Pilon, pour passer sous la responsabilité, en 1958, d'Olivier Mercier-Gouin.

⁴⁰ Il y aurait manifestement une recherche, et sans doute une thèse, à faire sur l'enseignement de la culture théâtrale de *Radio-Collège*.

quitta pas l'antenne à la fin de *Radio-Collège*. Avec quelques autres émissions, elle fut assumée par le nouveau Service des Émissions éducatives et des Affaires publiques et, dans une seconde vie, elle poursuivit sa carrière pendant près de vingt ans. L'émission «Sur toutes les scènes du monde», comme un rappel des années fastes de *Radio-Collège*, demeura à l'antenne jusqu'en 1975. Cette durée constitue à elle seule un jugement de l'histoire immédiate sur l'intérêt du public québécois pour la culture savante.

7. Conclusion: un changement culturel majeur par l'ouverture à la culture internationale

Après la disparition administrative du Service de *Radio-Collège*, les acquis de la culture publique ne pouvaient pas être remis en question et Radio-Canada se devait de continuer à assurer, auprès du public des auditeurs québécois, l'animation, la stimulation et le ressourcement des connaissances scientifiques et culturelles. Dans les faits, malgré la disparition de *Radio-Collège*, il n'y a pas eu de rupture brusque et la programmation garda à son horaire de nombreuses émissions importantes avec lesquelles les auditeurs étaient familiers.

La présence de Raymond David à la tête du nouveau Service des émissions éducatives et des Affaires publiques fit en sorte qu'un esprit de continuité anima la programmation, au point que pendant plusieurs années de nombreux auditeurs parlaient encore de *Radio-Collège* comme d'une réalité toujours existante. D'ailleurs, dès la première saison de son Service, en septembre 1956, Raymond David reprenait un moyen classique d'information et publiait une modeste brochure pour donner le programme général des émissions culturelles de l'année. Ce bulletin d'information était largement diffusé et il était notamment expédié aux anciens abonnés du programme de *Radio-Collège*.

Dans le premier programme, daté du 30 septembre 1956, qui décrit les horaires de la saison d'automne, on tient à mettre en relief toutes les émissions de Radio-Canada, aussi bien à la télévision qu'à la radio, qui abordent des domaines de la culture savante et de la réflexion critique: «actualité littéraire,

artistique et religieuse, connaissance de la chose publique». Et plus explicitement, le bulletin se situe comme un héritier de la grande entreprise de *Radio-Collège*:

Plusieurs se sont demandé si l'histoire de *Radio-Collège* s'arrêterait ici. Qu'on se rassure. À l'intérieur de notre vaste programmation, les séries d'études de *Radio-Collège* auront encore leur place, car les intentions de Radio-Canada n'ont pas changé. Promouvoir la vie multiple de l'esprit, permettre à l'auditeur de mieux comprendre les œuvres maîtresses du passé, lui faire connaître la recherche de l'historien et le travail du géographe, l'initier à la poésie et à la musique, bref, l'inviter à écouter plus attentivement «les morts qui parlent», demeure une de nos tâches essentielles⁴¹.

Évidemment, la programmation donne désormais une place importante à l'actualité, spécialement à la télévision, et ne se reconnaît plus de mandat de formation dans le cadre de relations systématiques avec les institutions d'enseignement. Le nouveau fil conducteur est celui de l'information culturelle, ce qui correspond à la réalité des dernières années de *Radio-Collège*.

Dans le programme de la saison d'hiver 1957, sans que la référence à *Radio-Collège* ne soit explicitée, on annonce plusieurs émissions spécialisées qui en sont le réel prolongement. Ainsi, les émissions «Défense et illustration de l'opéra», «Naissance du poème», et une série d'émissions sur l'histoire des civilisations occidentales maintiennent l'ouverture aux cultures étrangères⁴².

Le programme de l'automne 1957, présenté par son nouveau directeur, Edmond Labelle, souligne la double perspective d'une réflexion sur le passé et d'une lecture critique de l'actualité:

⁴¹ Raymond David, «Présentation» du Programme-horaire 1956-1957 du Service des Émissions éducatives et des Affaires publiques, p. 2. Archives de Radio-Canada.

⁴² Id., «Présentation» du Programme-horaire de février à juin 1957, p. 2.

Le domaine est vaste à couvrir: vie religieuse, arts et lettres, affaires publiques, famille. Sous toutes formes, de la simple causerie au genre dramatique, les séries que nous inscrivons à l'horaire tendent à nous éveiller aux forces et aux enchantements du passé, comme à l'urgence des problèmes quotidiens⁴³.

Enfin, le programme de l'automne 1958, sous la responsabilité de son nouveau directeur, Marc Thibault, vient vraiment clore la survie de *Radio-Collège*. C'est par rapport à cette tradition intellectuelle qu'il veut situer les orientations de son Service, et son énoncé témoigne de la permanence en la mémoire des auditeurs de la mission culturelle qui a été réalisée:

Il y a dix-sept ans, la Société Radio-Canada publiait pour la première fois un programme-horaire de ses émissions et amorçait ainsi l'histoire de son œuvre proprement éducative et culturelle [...]. Depuis deux ans, *Radio-Collège* a disparu, mais le public a continué à y référer comme à une réalité encore vivante à Radio-Canada. Et avec raison: *Radio-Collège*, uni au Service des Causeries, était devenu le Service des Émissions éducatives et Affaires publiques. Un personnel accru s'y consacrait à des tâches plus nombreuses: atteindre un public nouveau, le public immense et monolithique de la télévision, et maintenir dans sa programmation radio et télévision les valeurs fondamentales d'une politique éducative, culturelle et informatrice, qui justifie en grande partie et conditionne l'existence même de la Société⁴⁴.

Ce texte montre bien que, plusieurs années après la disparition de *Radio-Collège*, les directeurs de Radio-Canada aussi bien que les auditeurs ne pouvaient faire autrement que de se situer en fonction d'une grande tradition qui avait marqué la vie culturelle du milieu québécois.

⁴³ Edmond Labelle, «Présentation» du Programme-horaire d'octobre 1957 à janvier 1958, p. 2.

⁴⁴ Marc Thibault, «Présentation» du Programme-horaire de l'automne 1958, p. 2.

Évidemment, toute une dimension de *Radio-Collège* a été abandonnée par Radio-Canada, et c'était sans doute conforme à l'évolution des institutions et de la société québécoise. Il s'agit de la mission d'enseignement systématique de certaines disciplines qui était à l'origine même du concept de *Radio-Collège*. Plus spécifiquement, c'est tout le secteur des sciences, des sciences appliquées et des sciences humaines comme disciplines académiques qui a quitté l'antenne de la radio. Bien sûr, on a trouvé des émissions de sciences à la télévision et c'était sans doute normal dans l'évolution des communications. Mais pour la radio et la télévision, le prisme de lecture est devenu rapidement celui de l'actualité et de l'événement frappant pour un auditeur ou un spectateur dispersé par la multiplicité des sollicitations médiatiques. À la radio, la culture théâtrale, littéraire et esthétique, ainsi que la culture musicale ont continué d'être bien servies et, avec l'arrivée de la modulation de fréquence, ont pris une place comparable à celle des meilleures radios culturelles des pays étrangers. Pour les adultes qui veulent accroître leurs connaissances, les ressources radiophoniques sont d'une abondance et d'une qualité qui se maintiennent.

Mais dans l'esprit de la population québécoise comme dans les politiques de diffusion de Radio-Canada, c'est la série *Sur toutes les scènes du monde* qui est devenue le symbole de *Radio-Collège* et de son héritage. Le théâtre savant, joué à chaque semaine à la radio, rendu accessible au grand public, choisi parmi les grandes œuvres du patrimoine universel sans autres contraintes que celles de la technique, c'est là l'une des contributions majeures à l'enrichissement de la culture publique commune. À vrai dire, depuis l'expérience de la diffusion du théâtre de Racine, à l'automne de 1939, jusqu'à la fin de *Sur toutes les scènes du monde*, en 1975, c'est plus de trente-cinq années de théâtre hebdomadaire qui ont fait de la radio de cette époque un lieu culturel essentiel à la vie de l'esprit au Québec.

Josette Féral

Le corps théâtral

En 1990, le projet naissait chez certains d'entre nous de constituer une équipe de recherche dont le sujet d'études devait porter sur le corps théâtral. La raison en était simple. Le corps s'imposait comme point commun à nos préoccupations qui nous paraissaient autrement divergentes. Une étude rapide nous révélait en fait que chacun d'entre nous dans son champ disciplinaire spécifique (danse, théâtre et littérature) avait placé le corps au centre de ses préoccupations: Michèle Febvre étudiait la théâtralité dans la danse moderne, Anne-Marie Picard intitulait sa recherche «le corps lisant» et faisait porter son exploration sur une théorisation du corps en processus de lecture, Simon Harel interrogeait l'interaction corps-langage dans la littérature française contemporaine; Larry Tremblay enfin et moi-même, nous explorions les relations entre le corps et les théories du jeu.

L'invitation de la Société de théâtre du Québec à faire une table ronde sur le sujet de nos préoccupations nous offrait donc l'occasion d'une première manifestation publique. Cette dernière, qui eut lieu en juin 1991, nous apparaît aujourd'hui et *a posteriori* comme une heureuse mise au point qui permit de nous situer les uns par rapport aux autres et, plus particulièrement, de montrer comment nos préoccupations spécifiques s'intégraient dans le projet plus vaste que nous nous étions proposé. Elle mit en lumière nos convergences tout en soulignant l'étendue de nos préoccupations.

Nous n'ignorions pas l'importance du champ que recouvre l'étude du corps, d'autant plus que depuis quelques années tous les chercheurs (psychanalystes, psychologues, philosophes, anthropologues, théoriciens des arts, des sports)

semblent s'être donné le mot pour explorer le domaine sous ses multiples facettes. Phénomène de mode, dira-t-on. Le corps est sans doute au centre de nos vies: survalorisé, entretenu, développé, soigné, entraîné, vêtu, dévêtu, maquillé... Mais cette abondance d'images du corps qui nous sont renvoyées de toutes parts ne constituait pas le centre de notre préoccupation.

Derrière l'avalanche de textes théoriques, notre principal souci demeurerait d'étudier le corps tel qu'il apparaît dans la pratique artistique, non pas en images (nous ne voulions surtout pas traiter les diverses images du corps) mais en gestation, en manipulation, en processus, en mouvement. Que fait l'acteur, le danseur, le lecteur de son corps? Comment l'appréhende-t-il? L'analyse-t-il? Le décode-t-il? Comment lui fait-il exprimer ce qu'il veut lui faire dire sur la scène? Selon quels parcours? Selon quelles théories?

Le projet était et est toujours ambitieux mais fondamental à la pratique artistique. Aussi tous les participants se sont-ils efforcés de trouver des réponses à partir de leur propre angle de vision: la lecture pour Anne-Marie Picard, l'autobiographie littéraire pour Simon Harel, la danse pour Michèle Febvre et le jeu de l'acteur pour Larry Tremblay.

Dans les pages qui suivent, on lira à ce propos l'excellente étude de Larry Tremblay qui met bien en lumière comment le théâtre raconte l'histoire d'une rencontre impossible, d'une réconciliation qui échoue entre les différentes composantes du corps. En prenant comme entrée en matière les réflexions de Zeami sur le caractère irréconciliable des trois éléments qui constituent le jeu de l'acteur (la peau, la chair et les os), exemples à l'appui, Larry Tremblay montre comment le drame de l'acteur vise à rassembler sur scène un corps qui se disloque et se pluralise malgré lui. Insistant sur l'impossibilité technique et ontologique pour l'acteur d'habiter totalement le territoire du corps, Larry Tremblay montre comment les théories du jeu ne sont en fait qu'une façon de redistribuer les données du corps, un système de priorisation des parties du corps. L'on sent derrière ces remarques le praticien à l'affût cherchant à saisir les flux du jeu de l'acteur.

Tout autre est l'approche de Michèle Febvre. Venant du monde de la danse, danseuse et pédagogue, Michèle Febvre présente un parcours historique des grands moments de la danse moderne depuis la *modern dance* de Martha Graham qui fut porteuse d'une nouvelle corporéité fondée sur le corps-vérité, jusqu'aux courants postmodernes américains des années soixante et soixante-dix représentés par Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, David Gordon, Deborah Hay parmi tant d'autres. Michèle Febvre montre comment l'émergence de ces nouvelles tendances s'accompagnèrent de la formulation de nouvelles stratégies de composition déjouant la figuration et cherchant à déconstruire les codes de la danse et du spectacle. Ils mirent à distance le corps réel et optèrent pour une gestualité du quotidien. Dans ce parcours, il convenait de faire une place importante à Merce Cunningham, lui qui a essayé de redonner à la danse son objectivité en contrôlant le corps et en refrénant son contenu libidinal, lui qui a aussi su rendre le corps à ses pouvoirs propres.

Ce parcours historique qu'effectue ici avec justesse Michèle Febvre permet de suivre avec clarté les différentes relations au corps dans la danse: corps expressif avec Martha Graham, corps matière avec Merce Cunningham, corps profane, corps multiple avec l'école américaine des années soixante-dix, corps multidirectionnel aujourd'hui. Cette évolution propre à la danse, mais que l'on pourrait sans doute retrouver aussi dans le théâtre, mérite que l'on s'y attarde d'autant plus que le domaine de la danse connaît une explosion créative étonnante depuis quelques années.

Pour sa part, c'est en se penchant sur les écrits de Michel Leiris, fasciné par le théâtre, que Simon Harel interroge la façon dont l'auteur de *l'Âge d'homme* appréhende le corps, le sien et celui de l'autre. L'image du corps représente pour lui l'enjeu ambivalent d'une quête, quête toujours perçue sur le mode de la perte comme s'il n'y avait aucun espace psychique associé à l'image du corps. Citations à l'appui, Simon Harel montre comment l'image du corps chez Leiris passe par le théâtre et comment elle demeure problématique. Il en ressort surtout pour Leiris et pour nous que toute saisie de l'image du corps - de son corps ou de celui de l'autre - passe nécessairement par le théâtre.

C'est cette même relation au corps de l'autre qu'interroge Anne-Marie Picard en posant des questions fondamentales sur la perception du corps scénique. De quel corps parle-t-on, demande-t-elle? D'un corps en position de production ou en position de réception? Quel rapport se joue entre le corps et le texte? Y a-t-il une spécificité du corps dans l'acte théâtral? Y a-t-il plus de corps au théâtre qu'au cinéma?

Sans répondre à toutes ces questions qu'elle a le mérite toutefois de poser avec lucidité, Anne-Marie Picard choisit de se pencher sur le rapport qui existe entre les deux dimensions du corps sur scène, dimensions parfois occultées et qui touchent pour l'une au corps visible, pour l'autre au corps imaginaire et inconscient. Se fondant sur les recherches psychanalytiques et tout particulièrement sur les textes de Françoise Dolto sur *l'Image inconsciente du corps*, Anne-Marie Picard rappelle que le corps n'est pas seulement volume et mobilité mais aussi image intériorisée de soi en action et en communication avec les autres. Privilégiant cette relation à l'autre, Anne-Marie Picard termine en étudiant la relation qui existe entre corps et mot. Prenant Marguerite Duras comme modèle et comme référence, elle souligne que l'auteur de *la Maladie de la mort* souhaitait un texte dit à voir, un texte-corps nécessitant une oreille absolue. Ce que requestionne ainsi Anne-Marie Picard c'est le rapport du corps au texte sur scène concluant que ce qu'il faudrait réussir à démontrer, c'est que le texte joue avec le corps et non l'inverse. Le défi est de taille.

De ces quatre parcours, que faut-il en retenir?

1) Qu'au centre des trois problématiques, c'est le corps qui est en scène: un corps dansant, un corps jouant, un corps fuyant, un corps inconscient mais un corps omniprésent que tous, auteurs et critiques, cherchent à saisir, à repérer, à comprendre.

2) Que ce corps dont on parle est un corps théâtralisé aussi bien dans la danse que dans la littérature. L'exemple de Leiris donné par Simon Harel est éloquent en ce sens, tout comme l'est, bien entendu, celui de Larry Tremblay.

3) Que le corps n'est pas que surface, qu'il est aussi profondeur. Parler de l'image du corps, de l'inconscient du corps, de l'imaginaire du corps comme le font Larry Tremblay et Anne-Marie Picard, à des titres divers, rappelle que le corps est volume, sédimentation, psyché et que par conséquent il faut aussi l'explorer.

4) Rappeler aussi que ces multiples tentatives, ébauches de définition, explorations, analyses passent toutes par le langage et qu'une certaine distance se crée nécessairement entre le but visé et les moyens mis à notre disposition pour l'appréhender.

5) Et enfin se souvenir que dans toute étude du corps, il y aura toujours un reste. Comme nous le rappelle Roland Barthes évoqué à juste titre par Larry Tremblay:

Écrire le corps, ni la peau, ni les muscles, ni les os, ni les nerfs, mais le reste. Un ça, balourd, fibreux, pelucheux, effiloché, la houppe d'un clown.

Larry Tremblay

La peau, la chair et les os¹

ZEAMI: «*Dans la pratique de notre art, on rencontre les trois éléments peau, chair, os. Mais les trois ne se trouvent jamais réunis*»².

Cette phrase a de quoi étonner celui qui pratique l'art d'un lieu où sont justement indissociablement réunis les trois éléments mentionnés: le corps. L'occident théâtral a aussi établi un discours corporel basé sur la division. Toute la réflexion moderne sur l'acteur pourrait ressembler, sortie de son contexte, à un balbutiement théologique qui ressasse, au goût du jour, la querelle indépasseable du corps et de l'âme. La phrase de Zeami, recomposée sur le clavier de l'occident, s'énoncerait ainsi: «*Dans la pratique de notre art, on rencontre les deux éléments corps, âme. Mais les deux ne se trouvent jamais réunis*».

C'est clair: le jeu dissocie ou, plutôt, accentue une division déjà inscrite dans l'histoire des corps. Le théâtre raconte, derrière le rideau des drames et des comédies, l'histoire d'une rencontre impossible. Il est le texte d'une réconciliation qui échoue. Le sublime théâtral repose sur des moments d'harmonie, de plénitude, de suspension comme si l'éparpillement du multiple s'était enfin calmé pour se résorber dans une image unique, immobile. Quelque chose d'indéfini «prend» dans l'espace. Le *jamais réunis* de Zeami est alors, pour un instant, mis entre parenthèses. Le corps de l'acteur n'est plus en crise. Il est devenu le lieu où la fusion s'est accomplie. Semble s'être accomplie. Car le théâtre est une tension, un effort constant vers cette union à jamais perdue. La friction est son mode caché. Le corps de l'acteur est le lieu de l'antagonisme. Le mythe théâtral, des Grecs à Artaud, du corps sacrifié au double pestiféré, projette un corps-foyer où viennent converger les rayons de la conscience humaine. Le

¹ Cette conférence est extraite d'un texte inédit intitulé *Anatomie ludique*.

² Zeami, *La Tradition secrète du Nô*, Paris, Gallimard/Unesco, 1985, p. 146.

corps est bel et bien ce lieu où «ça brûle», où «ça parle», où «ça sent». Il est une machine à espace qu'il condense et déploie en lui et hors de lui. Il est lieu et, donc, a lieu.

1. Os, chair, peau (oh, chère peau!)

Zeami, avec sa phrase, fait référence à la très grande difficulté d'être un acteur de Nô. Selon lui, seuls les plus grands réussissent à réunir dans leur jeu les trois styles peau, chair et os. Le plus souvent, l'acteur ne maîtrise que le style peau et, encore, n'en donne qu'une imitation. Il y a donc du faux peau et de l'authentique peau. Il en va de même pour les styles *chair* et *os*. La question, ici, n'est pas tant de définir avec notre expérience actuelle ce que Zeami entend précisément par ces trois styles. Ce qui m'a intrigué au départ et fait choisir cette phrase est la terminologie employée par Zeami. Il utilise trois mots très simples qui installent automatiquement dans l'esprit du lecteur un ordre de priorité: os, chair, peau. Le premier est recouvert par le second qui est recouvert par le troisième. Seul le troisième est visible mais l'effet réel de son style (le charme subtil) ne peut être efficace que si les deux autres, invisibles, ont préalablement été impliqués. L'os est le plus près du soi. Enfoui, blanc mais plongé dans le noir, il est hiéroglyphe, minéral, entêtement, esprit, le plus rébarbatif au temps. La chair est muscle, effort, mouvement, douleur, plaisir, organe, fluide. La peau est image, attrait, appât, marque, rougeur, émoi, appel. Trois styles, donc, qui renvoient à trois différences, à trois lieux du corps, à trois épaisseurs, à trois modes d'utilisation. On pourrait s'interroger sur le choix du chiffre trois. Pourquoi pas quatre ou huit? Pourquoi pas un style *nerf*? Un style *sang*? Mais ce n'est pas sur la comptabilité du corps que la phrase de Zeami me provoque et me rejoint. C'est sur le fait qu'elle indique clairement que l'acteur ne peut jamais (ou exceptionnellement) jouer à partir des trois lieux corporels simultanément. Il y a comme une impossibilité technique et ontologique d'habiter totalement le territoire du corps. Pourquoi cette localisation restrictive survient-elle précisément au moment où le corps est supposé receler une surcharge de «présence»? L'acteur a un et un seul corps. Le fait qu'il installe en lui le corps fictif du personnage provoque la fragmentation de son propre corps. S'il veut jouer l'autre, il ne le peut qu'à partir d'un lieu de son corps et non de la totalité de celui-ci. Jouer serait ainsi l'acte d'un corps qui a choisi de s'habiter

d'une façon locale (focale?). Le jeu redistribue les données du corps. Le jeu installe la partie sur le tout. Zeami, en fait, ne dit rien d'autre que ceci: le jeu est anatomie.

2. Le corps disloqué

Le jeu relève d'un processus anatomique. L'acteur, le temps qu'il est occupé à chercher son personnage, trouve une chose étonnante: un corps pluriel. Parce qu'il prétend ne pas être ce qu'il est ou être ce qu'il n'est pas, voilà que son corps se disloque (dis-location: sorti de son lieu d'origine). Il n'émet plus une simple et unique phrase, facile à retenir, du genre «je suis ce que je suis» mais un texte complexe qui se fragmente en de nombreuses phrases locales relevant d'un fonctionnement: «mes jambes me portent», «mes poumons respirent», «mes yeux regardent», «mes mains s'agitent», «mes bras pendent», «mes lèvres articulent», «etc.» La singularité du je, qui donne son sens général à l'individu, s'annule momentanément par la dislocation du jeu, fait place à une multiplicité du corps. L'acteur se trouve confronté à un choix multiple: sa propre corporéité mise en jeu, éparpillée, décentrée. Que choisir? Sa tête? Ses jambes? Son bas-ventre? Son coeur? Son système respiratoire? Le corps de l'acteur est alors en difficulté technique. Il ne fonctionne plus globalement mais partiellement. On dit avec raison que l'acteur doit tout réapprendre: à marcher, à respirer, à regarder, à parler, à bouger, à écouter. C'est que le jeu bouleverse la synchronicité et la territorialité du corps. L'acteur en formation, ou encore au début d'un travail d'interprétation, va souvent s'exprimer ainsi: «Je ne sais plus quoi faire de mes mains». Cette petite phrase, qui est un aveu, en dit long sur la dislocation provoquée par le jeu. Elle pourrait s'appliquer d'ailleurs à toute autre partie du corps («je ne sais pas où poser mes yeux»). L'acteur qui ne sait pas quoi faire d'une partie de son corps agit comme s'il lui manquait soudainement un lieu où pouvoir la ranger ou encore comme s'il avait trop de corps pour l'action qu'il est en train d'entreprendre. Quelque chose l'encombre. Son jeu a installé une redistribution des parties de son corps dans l'espace et, donc, une réorganisation de l'espace autour de celui-ci. Tout se passe comme si jouer transforme le corps en territoire que l'acteur ne peut occuper entièrement. Des zones sont investies, d'autres laissées en friche. Il n'est pas étonnant

que le passage scénique produise un corps fragmenté que l'acteur ressent comme imparfait, vécu dans la disparité.

3. L'épaule avant le bras?

Le corps exige, pour être viable scéniquement, d'avoir une entrée et une sortie. L'acteur a autant besoin de savoir où il est dans la fiction (une chambre, une rue, un hall...) que de savoir où son personnage débute dans son corps (les jambes, le dos, la poitrine...). Si le jeu est dislocation au sens où il éparpille les données naturelles du corps, toute technique de jeu en est une restructuration selon la partition du personnage. Elle élabore, en fait, une anatomie ludique. Le personnage ne coïncide pas avec un centre, mathématique ou psychologique, qui serait une fois pour toutes introduit dans la corporéité de l'acteur et d'où l'ensemble du comportement scénique prendrait sa source. Il est un circuit. L'acteur le parcourt à partir de coupes, de plans, de segments. C'est qu'il est incapable de jouer à partir de la globalité de ce qu'il est. Jouer est une succession de décisions qui se font au sein d'une anatomie mobile. La pointe extrême de la concentration de l'acteur est un marqueur qu'il déplace créant sans cesse du locatif: centres, sources, repères qui ne sont rien d'autre que les points de vue successifs que le corps scénique prend pour produire la visibilité du personnage.

Les techniques de jeu sont multiples et parfois contradictoires mais chacune d'elles établit un système de priorisation au sein des objets corporels dévoilés par le jeu. Le style est le relief produit par cette anatomie qui, sans cesse au travail, réorganise le corps. Il est donc tout à fait juste de dire qu'un acteur joue avec son ventre, qu'il est trop dans sa tête ou encore qu'il n'a pas de jambes. Les techniques produisent de l'ordre. Elles situent l'acteur en lui indiquant où travailler dans son propre corps. Les querelles reliées à la formation de l'acteur concernent principalement des questions de priorité: quoi vient avant quoi? Le système musculaire avant le système nerveux? Le ventre avant la tête? Le regard avant le geste? Le geste avant la réplique? L'action avant l'émotion? L'épaule avant le bras? Ou l'inverse? Le rapport au texte est, à ce titre, très révélateur. La mémorisation d'un texte implique un travail cérébral et, donc, un centre corporel précis. Si l'acteur, lorsqu'il le joue sur scène, le fait à partir du

même centre, son jeu reflétera son travail de mémorisation et nullement la situation exprimée par les mots. Les techniques de jeu apprennent à l'acteur à donner des origines diverses au texte, à le fichier dans la géographie du corps. Un jeu sans relief est le jeu d'un seul lieu. Les intonations fixes répétées inlassablement par l'acteur, qui l'empêchent de donner du sens au texte, sont produites à partir des mêmes tensions musculaires ou des mêmes influx nerveux. Les techniques de mémorisation sensorielle et affective préconisées par Stanislavski n'ont d'autre objectif que d'étendre à l'ensemble des réseaux corporels le travail logique du texte, de l'articuler en fonction de cette anatomie construite lors des répétitions. Plus précis sera ce travail anatomique plus précis pourra être le jeu. Certes, une division quasi-naturelle du corps en grands segments (tête, poitrine, bas-ventre) guide déjà l'acteur. Le travail vocal, d'ailleurs, possède les mêmes assises. Mais il ne nous viendra pas à l'esprit de dire à l'acteur de jouer avec sa rate ou son pancréas. Pourtant bien des répliques trouveraient leur force réelle si elles étaient décochées d'une façon plus précise.

4. Du locatif au comportemental

Depuis quelques années, le théâtre utilise le mot énergie pour désigner ou tenter de comprendre le phénomène de la présence de l'acteur. Il y a eu des époques où l'acteur avait de l'âme, du souffle, du coffre, du charme, du coeur, de l'esprit. De nos jours, il a de l'énergie. Son corps est le lieu d'une combustion: il brûle. L'anatomie ludique de l'acteur contemporain dresse ainsi un réseau de centres d'énergie. Il pourrait avoir l'aspect d'une ville illuminée, la nuit, à vol d'oiseau, ou encore se rapprocher du corps subtil du yoga dont l'anatomie occulte fait apparaître, sous les plis de la chair, le circuit des sept chakras. Jouer devient synonyme de dépenser. Mieux: de gaspiller. La présence de l'acteur ne peut être tangible que s'il y a perte, surcharge. Le sacrifice de la tragédie grecque ne se retrouve plus dans la trame fictive de l'action mais dans le réseau énergétique d'un corps à haute tension.

Michael Chekhov, dans son livre *Être acteur*, élabore la notion de corps imaginaire à laquelle il rattache le travail sur les centres moteurs. Ces centres ne sont pas décrits spécifiquement comme étant énergétiques, mais plutôt comme des foyers imaginaires servant à construire les traits dominants du personnage.

De ce fait, sans bien sûr l'indiquer clairement, Chekhov laisse entendre que, pour qu'une telle implantation de centres imaginaires puisse avoir lieu dans le corps, l'acteur a dû, au préalable, miser sur une anatomie ludique. Car ces centres, une fois fixés dans une partie précise du corps, déstabilisent autant la morphologie que la psychologie de l'acteur. Il faut noter, en effet, qu'à chaque localisation d'un centre, Chekhov associe un trait psychologique qui, à son tour, déclenche un changement comportemental. Pour mieux saisir cette réaction en chaîne, je me permets de citer ce passage de son livre *Être acteur*:

Essayez pendant un moment de faire quelques expériences. Placez un centre assez large, doux, chaud, dans la région de l'estomac: vous allez éprouver un sentiment de contentement agréable, un peu terre à terre, un peu lourd, mais nuancé d'humour. Maintenant placez un tout petit centre dur à l'extrémité de votre nez: vous devenez curieux, fureteur, indiscret, touche à tout. Placez le centre dans un oeil, et remarquez avec quelle rapidité vous vous sentez devenir rusé, sournois, hypocrite même. Ensuite imaginez un gros centre, pesant, informe, mou, derrière votre postérieur: vous êtes une sorte de bouffon, peureux, fourbe. Un centre situé à un ou deux mètres en avant des yeux ou du front peut donner un personnage à l'esprit vif, pénétrant, aigu. Un centre brûlant, dynamique, à l'intérieur du coeur, éveillera des sentiments de courage, de passion, d'héroïsme³.

Si on analyse ce passage, on retrace en effet quatre niveaux qui se superposent:

- a) LOCATIF («dans la région de l'estomac» «à l'extrémité de votre nez» «dans un oeil» «derrière votre postérieur» «à un ou deux mètres en avant des yeux ou du front» «à l'intérieur du coeur»): la connaissance et la pratique d'une géographie du corps et de son enveloppe spatiale (les centres se situent autant à l'intérieur qu'à l'extérieur du corps) font partie intégrante de la formation de l'acteur. Le recadrage ou montage du corps se fait à partir d'un point de vue privilégié.

³ Michael Chekhov, *Être acteur*, Paris, Olivier Perrin, 1967, p. 120.

- b) **QUALITATIF** («assez large, doux, chaud» «tout petit centre dur» «gros centre, pesant, informe, mou» «centre brûlant, dynamique»): le centre moteur n'est jamais défini comme pure énergie quoique il génère, par focalisation de la concentration, des «points chauds» qui aimantent en quelque sorte le corps. Chekhov accorde beaucoup d'importance à l'image et à ce que Bachelard appelle l'imagination matérielle. Chaque centre possède ainsi ses propriétés de forme, de texture, de dynamisme. Il n'y a pas de plus bel exemple d'anatomie ludique.
- c) **PSYCHOLOGIQUE** («un sentiment de contentement agréable, un peu terre à terre, un peu lourd, mais nuancé d'humour» «curieux, fureteur, indiscret, touche à tout» «rusé, sournois, hypocrite» «une sorte de bouffon, peureux, fourbe» «à l'esprit vif, pénétrant aigu» «sentiments de courage, de passion, d'héroïsme»): c'est le passage du dénotatif au connotatif. L'image matérielle, n'étant jamais mise en place pour elle-même, déborde le champ des qualités sensibles. Elle est alors «vécue» par la subjectivité de l'acteur, à partir du point de vue corporel choisi, comme couleur émotive, sentiment ou trait de caractère. L'anatomique crée du psychologique.
- d) **COMPORTEMENTAL**: il n'est pas inscrit comme tel dans la citation de Chekhov mais découle des trois niveaux précédents. Le «trait de caractère» installé par le centre imaginaire va déclencher non seulement un type d'actions (fureter, enquêter, mentir, etc.) mais aussi une manière de les accomplir. L'anatomique, via le psychologique, devient donc le point de départ des activités du personnage.

Rien n'est moins sûr que le corps. Rien n'est moins, surtout, fixe. Il n'est pas une seconde de notre existence qui ne soit vécue sans que notre corps ait changé d'opinion à notre sujet. J'ai écrit, plus haut, en faisant référence à la phrase de Zeami, qu'il y avait une impossibilité technique et ontologique pour l'acteur de couvrir l'ensemble du territoire corporel. Le corps, en fait, est un montage. Toute technique de jeu apprend à l'acteur à cadrer son corps. L'anatomie ne peut être que ludique.

- BARTHES: *«Écrire le corps, ni la peau, ni les muscles, ni les os, ni les nerfs, mais le reste. Un ça, balourd, fibreux, pelucheux, effiloché, la houppelande d'un clown.»*
- LORCA: *«Mais si quelqu'un a dans la nuit trop de mousse à la tempe, ouvrez les trappes pour qu'il voie sous la lune les coupes artificielles, le poison et le crâne des théâtres.»*

Michèle Febyre

Le corps dansant, une utopie en mouvement

«Oui, il est difficile de parler de danse.
C'est un objet non pas tant léger qu'éva-
nescent. Je compare les idées sur la
danse, et la danse elle-même, à de
l'eau» (Merce Cunningham).

Le corps dansant d'aujourd'hui ne peut être dissocié des propositions antérieures faites par la *modern dance* sur plus d'un demi-siècle et par celles de Merce Cunningham et de la danse postmoderne depuis le début des années soixante. C'est donc le parcours du corps dansant à travers ces trois moments que je vais tenter succinctement de jalonner.

La *modern dance*: redonner du corps à la danse

S'il est de bon ton aujourd'hui de vilipender la *modern dance* accusée d'expressionnisme dépassé, mais surtout d'un certain pathos, il faut cependant souligner le regard fondamentalement différent que ses chorégraphes d'avant 1950 ont posé sur le corps dansant classique, verticalisé, aligné et «harmonieux» selon l'ordre légal, pour en construire un autre: la danse en effet ne peut pas échapper aux «techniques du corps» qui l'inscrivent dans une histoire, celle de la danse et du corps.

Le corps «moderne» des Martha Graham, Mary Wigman, Doris Humphrey pour ne citer que quelques têtes d'affiche, constitue une véritable rupture praxéologique dans la mesure où il a réintégré, entre autres, les pouvoirs expressifs du souffle, c'est-à-dire la respiration comme passage du dehors au dedans du corps en une circulation infinie creusant vers le sexe. La respiration, le souffle et maintenant la voix, marquent de plus en plus la quasi totalité de la danse actuelle, alors que, dans la tradition classique, la visibilité de l'effort était soigneusement cachée, les sons incongrus, le corps interdit de parole. Le corps dansant de la *modern dance* s'est aussi proposé dans un jeu démultiplié sur la tonicité et l'énergie corporelles, les fameux «dynamismes» et «qualités de mouvement» répertoriés par Laban, renvoyant au même jeu infini des émotions qui modulent aussi notre circulation énergétique. Entre extase et douleur. De plus, les lieux générateurs de mouvements ont été déplacés de la périphérie (bras, jambes, tête) vers le centre du corps (thorax et pelvis) et le jeu entre tension et détente, soutenu par la dynamique respiratoire, a érotisé toute la profondeur corporelle.

Pour les tenants de la *modern dance*, il s'agissait de mettre en scène un corps mu par la dynamique émotionnelle et corporelle et de faire agir les centres vitaux, tronc, bassin, non comme points d'appui pour une motricité périphérique mais comme déclencheurs de mouvements. Par ailleurs, le sol n'était plus seulement le lieu où l'on meurt, plus seulement celui où l'on prend appui pour mieux s'élever mais aussi celui où l'on aime. En effet, la *modern dance* a redéfini de nouveaux rapports à la pesanteur en ne cherchant pas systématiquement à la transcender par l'élévation mais en récupérant les pouvoirs qu'elle autorise, par les chutes, les passages au sol et les contacts nombreux et variés avec lui, de même que par une nouvelle gestion de son propre poids, global ou segmentaire. Par l'alternance des forces opposées, (*contraction-release*, *fall-recovery*), par le jeu sur les impulsions du corps, la *modern dance* a de plus réintégré le corps dansant dans la plénitude de son espace, espace propre — intérieur et extérieur — et espace d'évolution, le soustrayant à la symétrie, à la frontalité obligée et à l'équilibre systématique, pour un corps déployé et multidirectionnel, spiralé ou compressé, en torsion, volume toujours mouvant, producteur et jouisseur de son espace généré par une kinésie nuancée et riche.

Le corps *moderne* se meut par conséquent davantage dans une temporalité qui lui est propre, assujettie aux événements gestuels et pas seulement au seul diktat musical ou narratif. Corps du flux et du reflux, concentré, décentré, restituant surface et profondeur comme une bande de Moebius.

Si l'on pense que la «construction» du corps dansant de la *modern dance* constitue une rupture par rapport à la tradition classique, il faut quand même relever que, inscrit dans une conception essentiellement expressionniste, mythopoétique, ce corps est par conséquent assigné à désigner, à exprimer une intériorité ou à représenter, à illustrer des relations intersubjectives; il est traité comme matériau expressif¹ et signifiant et il est resté de plus l'instrument d'une forme chorégraphique relativement conforme à un ordre esthétique fondé sur une dramatisation du littéraire.

Derrière ces tentatives pour redonner du «corps» à la danse apparaît la conception du corps-vérité, c'est-à-dire celui «qui révèle ce qu'on veut cacher», comme l'affirmait Martha Graham². Au delà de cette assertion recelant la nostalgie d'une corporéité originelle, la «vraie», il faut dire que la conception grahamienne du corps dansant s'enracine aussi dans la vision d'une corporéité traversée de la vie pulsionnelle, ce qu'elle appelle «l'énergie vitale... accordée à nos pulsions»³. C'est pourquoi, il me semble, malgré son attachement à toute une thématique mythique et la «chosification» progressive de sa technique, on ne peut balayer d'un trait son héritage, ni celui de ses contemporains: ils furent porteurs, en effet, d'une approche nouvelle de la corporéité dansante. Concep-

¹ Dans une entrevue accordée à Marcelle Michel, Yuriko Kikuchi, qui fut la «star» de la compagnie Graham jusqu'en 1967, dit: «La technique chez Graham n'est pas conçue seulement pour danser, elle est faite pour exprimer l'intérieur. Le corps, entraîné chez elle, est capable de montrer absolument tout ce que peut ressentir l'être humain.» (p. 65)

² Marcelle Michel, «Martha Graham nous dit ...», in *l'Avant Scène, Ballet Danse*, n° 9, juillet-août 1982, pp. 42-52 (p. 48).

³ *Idem*, p. 44.

tion qui rejoindra celle de la «culture positive affirmative du corps»⁴ et marquera de son utopie tout un courant pédagogique, thérapeutique et artistique, quelques décennies plus tard.

Et ce sera, entre autres, la négation de cette dynamique émotionnelle, évoquée plus haut, qui marquera le travail de Merce Cunningham et de ses successeurs, fatigués de l'expressivité, des drames existentiels et du discours charriés par la *modern dance*, ainsi que des structures compositionnelles assujetties à un sens manifeste et à une esthétique qu'ils jugeront passéiste.

Le projet cunninghamien: changer la perception

À mon sens, on ne peut comprendre l'esthétique chorégraphique et le corps dansant actuels sans évoquer les propositions de Merce Cunningham, développées avec une radicalité sans précédent dans l'histoire de la danse, au tournant des années soixante. Le projet Cunninghamien constitue lui aussi une rupture fondamentale de la praxis chorégraphique qui, clairement ou de façon souterraine, s'inscrit encore aujourd'hui dans la production des créateurs les plus importants⁵.

À partir de cette *modern dance*, signifiante et «pathétique», que Cunningham considère, dans sa manifestation formelle, attachée au XIX^e siècle⁶, il va

⁴ Michel Bernard, *le Corps*, collection «Corps et culture», Paris, Jean-Pierre Delarge éditeur, Éditions Universitaires, 1976, p. 90.

⁵ Le sous-titre «ou le complexe de Cunningham» donné à *la Danse, naissance d'un mouvement de pensée*, est révélateur à cet égard de l'apport incontournable de ce créateur dans l'esthétique chorégraphique contemporaine, qu'il soit clairement reconnu comme pour Gallotta ou inconsciemment intégré. Paris, Éditions Armand Colin, 1990.

⁶ Merce Cunningham, «Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve», *le Danseur et la danse*, Paris, Editions Pierre Belfond, 1980, pp. 170-171. Au commentaire de madame Lesschaeve contestant la modernité (notamment sa conception des formes, de l'espace et du temps), que l'on s'est plu à trouver à Graham, il rétorque: «[...] c'est tout droit le XIX^e siècle!».

revendiquer une danse libre d'intention-exclusion faite de celle qui préside au projet esthétique. Il énonce à ce propos :

Je n'ai jamais cru à tout ce qui s'est dit de la «signification» de la musique, ou de la «signification» de la danse, à «l'expression», à «l'émotion» [...]. J'ai toujours pensé que la danse existait par elle-même, et qu'elle devait se tenir, à proprement parler sur ses deux jambes⁷.

De la même façon qu'il fait coexister sans illustration réciproque, musique, danse, éclairage et décor, multipliant ainsi les propositions sensorielles dans leur discontinuité et leur complexité formelles, il fait éclater l'espace centralisé de la tradition pour un espace atomisé, instable, «égalisé». Cet éclatement spatial, cette polyphonie sensorielle obligent à une autre perception, elle-même fragmentée, libérée de l'obligation de rassembler les «morceaux» selon une cohérence sémantique, mais surtout laissée à sa propre faculté d'association et de débrayage. Le même traitement est fait au corps dansant et aux séquences gestuelles qui, selon l'imprévisibilité du hasard, peuvent s'assembler dans un ordre changeant et des combinaisons multiples.

Danse «objective» revendiquant son existence à partir de sa matérialité. Montrer sans démontrer, sans dire, faire que la chose existe sans justifier son existence par un quelconque projet narratif, expressif ou autre: faire et non refaire le monde. Exister comme événement du monde, non sa simulation.

Ainsi, pour Cunningham, la question du corps dansant ne se pose-t-il pas dans le sens d'une production signifiante mais dans celui de l'effectuation. Que peut faire un corps? et non pas: comment peut-il exprimer ou signifier? Cunningham sait très bien que la figure humaine est en soi toujours déjà signifiante et expressive: cette dimension ne l'intéresse pas — il fait avec, sans

⁷ *Ibid.*, p. 172.

plus; il tentera donc de l'articuler, de procéder à un travail de différenciation de ses parties, de casser les habitudes motrices, de provoquer la paresse du corps en la soumettant à des séries de «problèmes à résoudre»⁸, générés entre autres par le recours au jeu du Yi Ching: les séquences gestuelles deviennent ainsi des combinaisons de possibles, toujours susceptibles de se transformer en d'autres combinatoires, dans lesquelles la subjectivité et l'intention du créateur sont tenues à l'écart. Il ne joue pas d'une parole centralisatrice, refusant de recourir à ses pouvoirs d'ordonnancement et de direction, refusant de se projeter (je suis bien consciente du paradoxe) dans l'oeuvre qui, ainsi, *advient*. Au danseur, il demande: «[...] que les mouvements soient exécutés clairement, sans y faire entrer aucune expressivité. [...] Je veux voir [dit-il] la forme que prend tel mouvement sur tel danseur et rien d'autre. Je dois le voir clair et différent sur des corps différents.»⁹

On voit se profiler, dans le credo cunninghamien à propos du corps dansant, l'apparition d'un nouvel ordre du corps, corps transparent où ne doit pas surgir l'innommable, corps hyper contrôlé, au contenu libidinal masqué par la maîtrise, débarrassé du pathos de la *modern dance*, rendu à sa seule légitimité possible: être un corps en action libre de toute intimité, tout au moins de celle qui opacifierait cette clarté idéale si chère à Cunningham. Il veut un corps réfléchi et conscient, calme et pondéré, sans troubles, sans emphase et qui se donne à voir comme paysage changeant.

Cette idéalisation du corps dansant, cette science du geste propre à Cunningham, sont vues aujourd'hui par beaucoup comme continuation de l'idéal classique que le recours à la pensée taoïste, si souvent évoquée, ne peut totalement masquer. Au delà de ce rabattement simpliste sur une forme connue, il faut peut-être rappeler que cette recherche éperdue de l'Idéal hante toute danse, même dans ses limites les plus «sauvages», et qu'elle constitue sans doute la

⁸ Merce Cunningham (*op. cit.*, pp. 77-78) explique que ses pièces partent toujours de l'exploration d'une question physique.

⁹ *Ibid.*, pp. 77-78.

quête infinie d'un pouvoir suprême sur le corps et la recherche éperdue de son unité toujours déjà morcelée -d'où probablement cette obsession à trouver son centre et que tous les danseurs connaissent bien.

Il faut souligner ici l'étonnante perspective que la conception de Cunningham a ouverte à la danse. Pour la première fois elle s'énonce elle-même, pour sa mobilité détachée de tout symbolisme et de tout référent extérieurs, elle se libère de l'emprise du sens pour la jouissance d'un corps dansant allégé de l'obligation de dire, elle affirme la légitimité du corps rendu à ses pouvoirs propres, devenu son référent privilégié, totalement à l'écart d'une temporalité imposée par un ordre musical ou signifiant.

Par ailleurs, Cunningham s'abandonne à la vie des signes tout en évitant «la formation de signifiants despotiques»¹⁰, les fait coexister dans une entreprise ironique sachant très bien et le déplorant parfois, que le spectateur en récupérera toujours un sens. Il y a fondamentalement chez lui un respect de la sphère privée, la sienne et celle des autres. Une pudeur sûrement. De la délicatesse aussi. Une forme de bienséance sans connotation moraliste. Pour lui le corps dansant ne peut être lié aux soubresauts de l'intime et de l'inconscient, il doit être produit et agir avec intelligence et lucidité. Il n'a pas à être lisible mais visible. Le corps dansant cunninghamien pourrait être vu comme un nouveau symbole de la Grâce. De toutes les imprévisibilités (de la vie, de l'inconscient) il préfère celles du hasard, comme un joueur. L'ironie du sort... Une façon de remettre la vie en JEU.

Son héritage, même inaperçu de ses successeurs, se trouve là où la danse ne fait pas d'histoire, où elle se revendique comme passage transitoire d'une forme à une autre, là où se joue la matérialité mouvante du corps dansant, là enfin où elle ne cherche pas l'imprimatur absolu du sens et se laisse en état d'éréthisme. En ce sens, on peut affirmer que cet héritage traverse en filigrane toute la danse actuelle, même celle qui se tient du côté de la représentation. Cunningham fait

¹⁰ José Gil, *Métamorphoses du corps*, Paris, Éditions de la Différence, 1985, p. 87.

figure de phare de la nouvelle chorégraphie. Il a interrogé sans cesse le matériau de son art, comme le faisaient en même temps ses collaborateurs les plus proches, John Cage, Robert Rauschenberg et tant d'autres, donnant à la danse une stature d'art majeur, loin d'une vision expressionniste lourde, à vocation psychologique ou sociale assignant le corps dansant à figurer une absence.

Les postmodernes américains: «dire n'importe quoi, s'exprimer hors du code»¹¹

Les années soixante et soixante-dix: New-York, Judson Church, Grand Union, des lieux et un mouvement (ce qui bouge). Incontournable période pendant laquelle vont s'exercer à redéfinir inlassablement la danse, les chorégraphes les plus marquants de cette génération: Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, David Gordon, Deborah Hay et tant d'autres.

On n'effacera pas les acquis de Cunningham concernant l'espace, l'autonomie de la danse, son rapport à la musique, au temps: cet enseignement là est une fondation sur laquelle creuser et sur laquelle bâtir, mais on se tiendra loin de sa virtuosité ressentie comme ancrage aristocratique. La jeune génération de créateurs de cette *post-modern dance* naissante ne se reconnaît pas du tout dans les danses dramatisées de la *modern dance* alors à son apogée, mais bien plus dans les propositions de la communauté artistique des arts visuels, du théâtre, du film et de la musique, réunie autour de projets multi-média, et qui formule de nouvelles stratégies de composition (déjà amorcées dans les années 50) déjouant la linéarité, la continuité, la représentation et la figuration, au profit de structures alogiques, de la simultanité, de la juxtaposition et de la répétition. Sont remis

¹¹ En référence ironique à Pierre Legendre qui affirme que toute danse construit toujours un corps légal conforme à la Loi et que «nul ne saurait dire n'importe quoi, ni s'exprimer hors du code» (Pierre Legendre, *la Passion d'être un autre: étude pour la danse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Le champ freudien», 1978, p. 83.

en cause la permanence de l'objet d'art, le savoir-faire de l'artiste ainsi que la spécificité de chaque discipline.

C'est le temps de la «table rase», du recommencement à zéro: qu'est-ce que la danse, qu'est qu'un corps? L'espace? Le temps? Qui danse? Où danser? Pour qui?

Les productions de cette période ne seront pas homogènes, on le comprend bien, mais elles auront en commun de vouloir déconstruire les codes de la danse et du spectacle, de s'éloigner de toutes les traditions, de repenser le corps dansant de la conception élitiste, c'est à dire réservé au peuple élu des danseurs, garants et porteurs de l'Idéal institué. Il s'agit de se défaire des techniques extra-quotidiennes et virtuoses déjà normées, mettant à distance le corps «réel» ou «naturel», pour une gestualité empreinte de prosaïsme, sans emphase, et incluse dans des situations extraites de la vie de tous les jours: sans souci de les rejouer mais simplement de les faire. Mouvements ordinaires pour des actions ordinaires. Accomplir des tâches dans un temps réel, c'est-à-dire sans en travailler le déroulement. Effectuer ici, maintenant, sans effet de re-présentation. Sortir des lieux conventionnels pour les lofts, les parcs, les toits de Manhattan pour confronter les corps à un autre regard, à d'autres géométries. Daniel Dobbels écrit à ce sujet:

Passer ainsi, sur scène mais aussi dans les rues, sur les toits, en n'importe quel lieu, c'était penser la danse comme compagne, sentir qu'elle venait jusqu'ici comme une convive. C'était, très précisément, danser dans la proximité d'un autre, là où les corps sont à même de coexister sans forcément se dévisager ou se dénommer¹².

Il fallait, de la danse, ôter la chorégraphie, et du mouvement, ôter la danse... comme le dit encore aujourd'hui le Français Jean-Claude Gallota. Se

¹² Daniel Dobbels, «Le politique inaperçu», in Michèle Febvre, dir., *la Danse au défi*, Montréal, Éditions Parachute, 1987, p. 31.

fondre dans l'anonymat des corps, revendiquer son «ordinarité». Tout mouvement peut être mouvement de danse: c'est l'ère des ready-made gestuels, à la Duchamp. Je suis un danseur donc, quoique je fasse, je danse. Vous pouvez tous danser, la danse est à tout le monde. *Paradise Now* et en T-shirt: le corps dansant se redécouvre dans sa banalité: le sein est libre, le poil n'est plus obscène et la marche redevient le premier pas de danse...

Par ailleurs, la vague californienne de body-awareness déferle «gentiment» sur des danses communautaires: nouvelles cérémonies pour un nouveau monde (Anna Halprin, Simone Forti, Deborah Hay) où l'on s'approprie les rituels Soufi ou indiens, où l'on redécouvre les joies régressives du rampelement ou de la marche quadrupédique. L'esprit d'Esalen adoucit les moeurs dans un joyeux continuum entre l'art et la vie.

D'un côté, des retrouvailles avec une corporéité «primitive» fusionnelle et «naturelle»: ressentir son corps, être à l'écoute de l'autre, le sentir, le toucher, effacer la distance, entrer en relation corporelle: prendre, pousser, tirer, rouler sur, tomber sur le corps de l'autre, contre-balancer les poids, utiliser les forces naturelles du corps pour se soulever, se porter, se supporter.

De façon exemplaire le contact improvisation de Steve Paxton réinscrit le corps dansant dans sa spontanéité, ses élans «naturels», égalise les relations des sexes (une femme peut porter un homme). Il s'agissait de retrouver les impulsions d'un corps d'avant les mots, sans représentation apparente, pris dans le simple désir de faire, de jouir de soi et de l'autre sans avoir à se conformer à une technique corsetée enserrant la liberté de mouvement. Rendre à l'énergie corporelle déliée sa capacité à générer le mouvement, à circuler dans le corps et entre les corps attentifs à ce qui les meut. Ce que ne cesse de faire aujourd'hui encore Trisha Brown dont la fluidité gestuelle se déroule dans une abondance presque baroque, comme si le corps était parcouru inlassablement de poussées internes anarchiques et subtiles, éveillant le mouvement là où on ne l'attend pas. Comme un rêve du corps.

D'autre part, faire «naturel» par l'emploi de non-danseurs pour réintroduire une corporéité individuelle et sociale à distance des corps conformes des danseurs, mais aussi pour réaffirmer un idéal égalitaire et démocratique et prendre en compte une culture somatique, à la fois socialisée et différenciée, inscrite dans l'histoire du sujet et du monde, avec ses écarts, ses maladresses, ses singularités. L'inverse du corps de ballet où ne peut se lire qu'une mise en scène de l'Idéal. Il s'agit au contraire d'une recension de l'humain dans sa disparité, ce que n'a pas renié d'ailleurs la danse actuelle, de Pina Bausch à Jean-Claude Gallotta, reprenant cette diversité à la bordure de la fiction et du réel.

Parallèlement à cette recherche d'un «naturel» du corps dansant et dans son prolongement paradoxal, se situe une forme de minimalisme, un travail quasi obsessionnel de l'analyse, du découpage, de l'abstraction corporelle et spatio-temporelle qui trouvera son expression ultime dans les oeuvres de Lucinda Childs d'après 70. Le temps y est compté -littéralement-, l'espace est clairement dessiné par une danse réduite à de simples déplacements en ligne droite, en cercle ou en demi-cercle, dans lesquels les pieds semblent effleurer le sol; cette danse se retourne sur elle-même, se fait et se défait sans cesse dans des séquences répétitives aux formes et aux rythmes, subrepticement altérés et qui n'épuisent jamais leur différence: le corps est porteur de cette froide indifférence mathématique, désincarné, intemporel, loin en apparence de toute intrusion du biologique ou du subjectif, une danse pure, légère, qui force à la contemplation et éloigne toute velléité de faire sens. Danse auto-réflexe qui ne sait rien de ce qui n'est pas elle. L'Atikté de *L'âme et la danse*: celle qu'on ne touche pas. Pure effectuation mais qui transmute le mouvement simple en une sorte de rituel.

Le travail analytique amorcé dans les années soixante sur les structures de composition se radicalise encore à partir de 70. Répétitions, inversions, formules codifiées d'une part, et de l'autre recherche gestuelle, un peu dans l'esprit de Cunningham qui traquait les possibilités du corps. Mettre le corps à l'épreuve en proposant des situations incongrues (descendre le long d'un mur, danser sur le dos ou suspendu à des harnais) ou des enchaînements inhabituels: par exemple, Trisha Brown, dans *Accumulation* (1972), présente pendant 55 mn., trente mouvements accumulés (1: 1,2; 1,2,3; 1,2,3,4; etc.) et chaque séquence

d'accumulations sera répétée quatre fois dans des angles différents. À d'autres moments elle compliquera encore la tâche en racontant, tout en dansant, les problèmes qu'elle rencontre lorsqu'elle danse!

Il s'agissait de dévoiler la danse en affichant les processus qui la font naître, de faire l'inventaire des possibilités corporelles au long d'un parcours de nomade parce qu'il n'y avait, tout compte fait, pas de lieu à atteindre mais des espaces à traverser ou à inventer, pour aller ailleurs encore. Suivre «le destin du mouvement» comme le dit si joliment Daniel Dobbels, sa motilité incessante. À moins encore que ce parcours ne soit que retournement permanent et indéfini d'une corporéité qui ne cesse de se prendre elle-même pour sujet/objet.

Le courant post-moderne même dans ses renoncements extrêmes (absence de mouvement¹³) a bouleversé le chorégraphique en valorisant définitivement un corps multidirectionnel, en désordonnant les parties du corps, en faisant agir leur énergie propre, en légitimant les corps profanes, en récupérant toute forme de motricité, savante ou quotidienne, du cirque ou de la rue, sans les hiérarchiser, dans une sorte de bricolage exploratoire et des espaces incertains — voire aussi ceux que la technologie autorise.

Aujourd'hui la danse actuelle semble se tenir loin des esthétiques passées, pourtant je crois pouvoir affirmer qu'elle «roule» aujourd'hui sur les ruptures opérées par d'autres et sur leurs propositions: les chorégraphes de la dernière décennie semblent faire leurs choix sans rébellion, s'affirmant bien plus par l'appropriation que par la négation. Ceci est vrai au Québec et ailleurs.

¹³ On conviendra cependant que l'immobilité revendiquée, parce qu'elle est celle d'un corps vivant, est encore une façon de le présenter capable d'entrer en danse; par ailleurs, ne pas bouger c'est encore réguler une énergie; tout danseur sait que l'immobilité n'est qu'une apparence, un autre état du corps dansant.

Simon Harel

Le corps imagé: théâtres de l'autobiographie

Pour Leiris, le monde est un théâtre:

L'annonce d'une représentation à laquelle on me mènerait me jetait dans la fièvre; d'avance je supputais tout ce qui se passerait; j'apprenais par cœur les noms des chanteurs; je ne dormais pas la nuit d'avant, je bouillais d'impatience pendant toute la journée, mais peu à peu, à mesure que l'heure approchait, je sentais une pointe d'amertume se mêler à ma joie et, sitôt le rideau levé, une grande partie de mon plaisir tombait, car je prévoyais que dans peu de temps la pièce serait terminée et la considérais en somme comme virtuellement finie du fait qu'elle avait commencé¹.

On retrouve en effet chez cet auteur la mise en scène d'un espace rétracté ou amplifié qui est au cœur de l'investigation autobiographique. Il faut d'abord retenir de cette constitution spatiale son statut ambigu puisque la figuration de la féminité — notamment dans *l'Âge d'homme* — est toujours associée à des images de morcellement, de démembrement qui doivent néanmoins faire l'objet d'une recomposition. La mise en scène du corps féminin, dans l'œuvre de Michel Leiris, a un rôle très précis. Si le corps représente un espace psychique protecteur ou menaçant, c'est qu'il s'apparente à une scène qui peut dévoiler,

¹ Michel Leiris, *l'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, Folio, 1982, p. 48.

chez Leiris, une vérité symptomatique dont les traces visuelles prennent la forme de traumatismes, de blessures:

J'aimerais pouvoir — servi par l'intuition faute d'avoir le temps, et même l'envie, d'examiner par le menu tout ce que contient cette époque — dégager ce qui serait à cette portion du siècle ce qu'est le ruban grâce auquel Olympia apparaît plus nue: le trait ou le détail de civilisation qui ferait image et (pièce à conviction, symptôme, empreinte dénonciatrice) caractériserait l'époque présente et marquerait finalement qu'elle est cette *époque-ci* [...] ².

La représentation de l'image du corps rappelle d'ailleurs le motif de l'autoportrait (complément imagé de l'autobiographie) dont la réitération est obsédante dans *l'Âge d'homme*. Leiris, lorsqu'il écrit ce récit, souscrit à une esthétique symptomatique qui recourt à une mise en scène illustrative dont la fonction est d'imager la narration par l'évocation de souvenirs d'enfance et de traumatismes:

Agé de cinq ou six ans, je fus victime d'une agression. Je veux dire que je subis dans la gorge une opération qui consista à m'enlever des végétations; l'intervention eut lieu d'une manière très brutale, sans que je fusse anesthésié. [...] Ce souvenir est, je crois, le plus pénible de mes souvenirs d'enfance. Non seulement je ne comprenais pas que l'on m'eût fait si mal, mais j'avais la notion d'une duperie, d'un piège, d'une perfidie atroce de la part des adultes, qui ne m'avaient amadoué que pour se livrer sur ma personne à la plus sauvage agression ³.

La reconnaissance de soi obéit donc à un impératif mimétique qui fait de l'image un «abrégé» de récit. Se raconter pour Leiris, ce sera faire de sa vie un théâtre qu'il peut contempler à loisir:

² Michel Leiris, *le Ruban au cou d'Olympia*, Paris: N.R.F., Gallimard, 1981, p. 220.

³ Michel Leiris, *l'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, Folio, 1982, pp. 104-105.

Je me heurte ici à l'écueil auquel se heurtent fatalement les faiseurs de confessions et de mémoires et cela constitue un danger dont, si je veux être objectif, il me faut tenir compte. Je me bornerai donc à affirmer que je voyais tout comme au théâtre, à la lueur des spectacles qu'on me menait voir; toutes choses m'apparaissant sous un angle tragique, [...] que même encore maintenant il ne m'est pas possible d'aimer une femme sans me demander, par exemple, dans quel drame je serais capable de me lancer pour elle, quel supplice je pourrais endurer, broyage des os ou déchirement des chairs [...]⁴.

Cette esthétique symptomatique fait de plus appel aux postulats de la nosologie psychiatrique dont les travaux cliniques sont caviardés et pastichés par les écrivains surréalistes. Qu'on pense à la déclaration collective «Le cinquantenaire de l'hystérie» publiée dans *la Révolution surréaliste* en 1928. À cette occasion Breton et Aragon glorifient l'artifice séducteur qui consume l'hystérique. Le refoulé sexuel est traduit sous forme d'images qui composent un théâtre des passions corporelles:

Nous proposons donc, en 1928, une définition nouvelle de l'hystérie: l'hystérie est un état mental plus ou moins irréductible se caractérisant par la subversion des rapports qui s'établissent entre le sujet et le monde moral duquel il croit pratiquement relever, en dehors de tout système délirant. Cet état mental est fondé sur le besoin d'une séduction réciproque, qui explique les miracles hâtivement acceptés de la suggestion (ou contre-suggestion) médicale. L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considéré comme un moyen suprême d'expression⁵.

⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁵ Louis Aragon et André Breton, «Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928)», [*la Révolution surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928]; Éric Losfeld, éd., *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922/1969)*, t. 1 (1922/1939). Présentation et commentaires de José Pierre. Ouvrage publié avec le concours du C.N.R.S., 1980, p. 91.

Le projet autobiographique que représente *l'Âge d'homme* possède à cet égard une parenté certaine avec le «récit de cas». De même, la mise en scène de l'image du corps dans cet écrit évoque le théâtre asilaire qui, sous la férule de Charcot, fait du corps hystérique un objet spectaculaire dont l'observation doit donner prise à la démonstration théorique. On notera cependant que Leiris, dans ses écrits subséquents, abandonne graduellement cette référence obsédante à l'univers théâtral: enjeu d'une autobiographie qui détermine un scénario illustratif où prévaut la confession. Chez Leiris, notamment avec *la Règle du jeu*, la vérité du discours devient elle-même un effet de langage. La dimension plastique de l'autoportrait, si elle est encore valorisée, ne fait plus appel à une vérité visuelle (le souvenir raconté par le biais du symptôme) qu'il serait possible de transmettre à autrui au prix d'un surcroît d'introspection. Il y a chez Leiris, surtout dans *la Règle du jeu*, l'aveu d'une vérité à trouver mais celle-ci est énoncée par le biais d'un langage dont l'ascétisme revendiqué diffère sensiblement de la quête d'une langue-affect poursuivie dans *l'Âge d'homme*.

Si la narration autobiographique, dans ce dernier récit, fonde un théâtre qui permet de dire et de «voir» fantasmes, symptômes, souvenirs..., un lecteur-spectateur est présumé. Ce destinataire, chez Leiris, est maternel:

La première fois qu'on me conduisit au théâtre, c'était à la petite salle du Musée Grévin, où s'exhibait je crois un prestidigitateur. Absorbé par le spectacle, je négligeai de demander à ma mère de me faire sortir en temps opportun et m'oubliai dans ma culotte. L'odeur, et la rougeur intense qui monta à mes joues, révélèrent la honte de mon méfait. Autant que je connais ma mère, elle ne me gronda pas bien fort, mais je fus très mortifié quand elle m'emporta, baignant dans ma puanteur⁶.

⁶ Michel Leiris, *l'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, Folio, 1982, p. 46.

Les modifications qui interviennent au fil de l'élaboration de l'œuvre font référence au statut du destinataire maternel. Dans *l'Âge d'homme*, ce destinataire témoigne d'une exigence d'intimité et de proximité corporelle:

Au milieu de la nuit, soudain, je m'éveillais, la poitrine ravagée par une toux violente qui déchirait ma gorge et ma trachée, semblant s'enfoncer de plus en plus profondément en moi, comme un coin ou une cognée. [...] Je savais également ce qui suivrait, l'inquiétude et la pitié que ma mère manifesterait, les soins qu'on me dispenserait, et j'étais confusément heureux que quelque chose me rendît intéressant. Depuis, j'ai souvent été malade, à condition que ce ne soit pas douloureux, appréciant beaucoup le sentiment d'irresponsabilité — et par suite de liberté totale — que donne la maladie [...]⁷.

Le lecteur-spectateur maternel est ici associé — de façon quasi fusionnelle — à la narration des souvenirs d'enfance. Par contre, dans *la Règle du jeu*, la composition langagière tient lieu de seul critère élaboratif lors de l'écriture autobiographique. Pour Leiris, la présence de «l'incréable maternel» (je reprends l'expression du psychanalyste André Green) ne peut cependant être remise en question. Le discours — l'élaboration narrative — a beau rater son objet, s'encombrer de circonlocutions, s'embarrasser de ruses et de digressions, un destinataire féminin est toujours imaginé qui pourrait permettre de visualiser le théâtre de l'autobiographie. Car ce destinataire maternel est à la fois un spectateur — distant — et un confident — sollicité. De ce point de vue, le langage, même s'il est vénéré par Leiris avec une insistance fétichiste, ne peut être qu'un empêchement de danser en rond. Le langage est un vêtement qui habille les mots, leur offre une parure de manière à éloigner une nudité qui serait par trop gênante. Mais ce langage vêt une nudité dont il est fortement désiré qu'elle soit contemplée.

⁷ *Ibid.*, pp. 65-66.

En somme, la représentation d'une corporéité symptomatique est, chez Leiris, l'aveu d'un malaise. La description de traumatismes, de souvenirs d'enfance où les motifs de la déficience et de l'infériorité sont centraux obéit à une compulsion de répétition qui permet de circonscrire une corporéité corruptible. Le symptôme, chez Leiris, s'apparente à une opération métaphorique puisqu'il met en relation la trace physique d'un refoulé de façon à circonscrire une profondeur de champ — espace du récit où advient la confession — dont l'image du corps représente l'enjeu ambivalent. D'une certaine manière le texte de Leiris n'est pas si éloigné qu'il paraît au premier abord du scénario visuel que sous-entend l'abréaction chez l'hystérique. À cette différence que le symptôme n'est pas agi sur la scène «publique» de l'institution asilaire mais dans le cadre, plus restreint, intime, du théâtre privé que représente la confession.

Sans doute y a-t-il, chez Leiris, au cœur de l'acte de création l'équivalent d'une démarche régrédiente dont la propriété serait de constituer un contenant psychique — accueillant l'œuvre — qui possède certaines relations avec l'espace théâtral. C'est le cas, entre autres, du *Point Cardinal* qui met en relief la réversibilité du derme qui trace les contours de l'image du corps. S'il y a «habitat» corporel chez Leiris, celui-ci demeure problématique: «Je ne savais plus où j'étais, et je me demandais si je n'étais pas resté dans la forêt du théâtre, qui me faisait le jouet de sa faune mystérieuse ou de mirages capturés au désert»⁸. Puis:

Alors je vis l'Ingénue qui, les paupières toujours baissées, m'indiquait d'une main obscène le porche de ses cuisses. Je compris que par ce geste elle me montrait la seule issue par laquelle je pouvais encore sortir de la chambre. Les dents serrées je me jetai sur elle, — mais dès que je fus au centre de la coquille, j'oubliai le temps, l'espace et le théâtre, car une langue me happa comme la roue d'un moulin et

⁸ Michel Leiris, «Le Point cardinal», dans *Mots sans mémoires*, Paris, NRF, Gallimard, 1969, p. 32.

m'entraîna dans une eau limoneuse qui coulait entre deux rives industrielles bordées d'usines à gaz et de tas de charbon.⁹

Et cet autre passage:

Entre les parois de la pierre où me tient prisonnier le losange sexuel de la nature sont enfermés les principes qui constituaient mon corps vivant. J'entends tous les bruits de la terre grâce à mes oreilles et à mes nerfs de cristal dans lesquels circulent le feu du ciel et celui des volcans¹⁰.

Il semble donc que l'élaboration d'un espace psychique, associé à l'image du corps, soit problématique dans l'œuvre de Leiris. Les passages cités correspondent à cette fonction pelliculaire d'une image du corps où la non distinction des réalités interne et externe est affirmée¹¹. À cette occasion, la

⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹¹ On peut de façon légitime attribuer à l'enveloppe psychique une fonction de contenance qui s'apparente d'assez près au rôle freudien du pare-excitations. Mais la stricte distinction du monde extérieur et du monde intérieur ne me semble pas une caractéristique majeure du processus créatif. Ne faut-il pas plutôt voir dans cette élaboration de l'enveloppe psychique une fonction de contenance dont la perméabilité est la première modalité. L'enveloppe psychique a bien sûr pour fonction première d'agir à la manière d'un défecteur qui se contente de recevoir des investissements pulsionnels particulièrement violents. On peut ajouter sur ce point que la fonction de contenance délimite ici ce que Bion appelle une «barrière de contact», frontière somato-psychique qui assure la discrimination des investissements pulsionnels. Mais l'enveloppe psychique ne permet pas d'emblée la constitution d'un espace psychique élaboré. Nous retrouvons d'abord ce que Didier Houzel appelle un feuillet pelliculaire (Didier Houzel, «Le concept d'enveloppe psychique» dans *les Enveloppes psychiques* (D. Anzieu, D. Houzel, A. Misenard *et al.*), Paris, Dunod, 1987, coll. «Inconscient et culture», p. 41). Il faut entendre par la pellicule un monde tourbillonnaire (très proche, selon Houzel, du monde autistique) qui est «[...] un concept-limite, non représentable en soi» (p. 42). Houzel ajoutera: «Je suppose que l'enveloppe psychique primitive, que j'appelle "pellicule", est constituée par une variété non orientable. J'ai proposé récemment un modèle de l'autisme infantile fondé sur cette conception: l'enfant autiste serait confronté à des angoisses impensables liées à un tel monde recourbé sur lui-même et totalement immaîtrisable» (p. 42).

représentation de l'image du corps ne fait pas l'objet d'une inscription topique suite à la constitution d'un espace tridimensionnel. Plutôt faut-il parler du fantasme leirisien d'un corps féminin aux frontières malléables qui confond à loisir intériorité et extériorité, familiarité et étrangeté. Cette réversibilité de l'image du corps semble donc se constituer par pure sédimentation de surfaces sans qu'il y ait pour autant expérimentation d'un sentiment d'habitat. La configuration du corps féminin dans *le Point cardinal* est en effet complexe. La déambulation permet de regarder et de parcourir l'intériorité du corps féminin:

J'admirais la souplesse palpable de son corps, et je souhaitais même que ses pieds vernissés devinssent de plus en plus distants l'un de l'autre, — jusqu'à un grand écart parfait qui amènerait la clef de voûte au niveau du sol et m'écraserait mortellement dans un étau de chair vive, de bois et de moellons¹².

Le corps féminin est donc, chez Leiris, un espace à habiter qui met en œuvre une dynamique réparatrice. Cette activité permet notamment de faire de la peau psychique du sujet créateur (traduite sous forme d'objet culturel) un contenant échappant aux fantasmes de désintégration. Ainsi le parcours du corps féminin, dans l'œuvre de Leiris, propose une expérience régrédiente dont l'objectif est bien, pour reprendre l'expression de Freud, de nous ramener à l'ombilic du rêve: part d'inconnu qui échappe à la représentation. L'inquiétante étrangeté freudienne en étant peut-être le plus bel exemple.

Si l'œuvre de Leiris est placée sous l'emprise du regard et du périmètre spatial (théâtral) ainsi instauré, sans doute faut-il y voir un certain nombre de caractéristiques riches de conséquences. On souligne fréquemment, à propos de *l'Âge d'homme*, la surcharge illustrative qui accompagne le discours autobiographique. Ainsi Philippe Lejeune dans *Lire Leiris* oppose ce récit aux écrits ultérieurs que représentent les volumes qui composent *la Règle du jeu*. Mais cette opposition, énoncée par Lejeune, me semble négliger l'inscription

¹² Michel Leiris, *le Point cardinal*, p. 32.

socio-culturelle de l'œuvre de Leiris. Bien sûr l'inscription d'une thématique visuelle est au cœur de *l'Âge d'homme* mais il faut aussi comprendre cette surcharge illustrative comme la «traduction» autobiographique du «récit de cas» psychiatrique. On notera à ce sujet l'importance de la représentation de l'image du corps dans ce récit qui permet de fonder une véritable sémiologie du symptôme. En somme *l'Âge d'homme* emprunte au discours psychiatrique la quête d'un fondement somatique qui pourrait rendre compte avec justesse de la localisation d'un trauma originaire.

Spécifions quels sont les traits principaux de cette nomination illustrative de l'image du corps qui emprunte aux grands modèles de la nosologie psychiatrique omniprésente — au détriment de la psychanalyse naissante — dans la France des années trente. Notons d'abord un souci de délimitation, de localisation puisque le regard détermine la source du trauma. Chez Leiris, du moins dans *l'Âge d'homme*, cette localisation permet de circonscrire une esthétique de la dégénérescence qui doit être impérativement représentée. Les traumatismes témoignent d'abord des infirmités physiques du narrateur. Qu'on se rappelle les pages introductrices de ce récit qui décrivent l'image du corps du sujet narrateur comme si ce dernier pouvait s'objectiver, s'observer à distance. Le symptôme (la déficience corporelle ou l'infériorité *morale*) est au cœur d'une sémiologie qui cherche à concrétiser une figuration corporelle. Leiris sera fasciné par cette quête, néanmoins impossible, d'un traumatisme originaire qui pourrait donner sens — instantanément — à «l'autre scène» qui sous-tend le projet autobiographique. De même que le cratylisme incarnera pour Leiris le désir d'une fusion du mot et de la chose de façon à créer une langue affective qui n'est pas sans ressemblances avec les hiéroglyphes animés rêvés par Artaud dans *le Théâtre et son double*.

Outre ce souci de nommer une corporéité qui puisse dire l'inconscient, par le recours à une mise en scène symptomatique, *l'Âge d'homme* permet aussi d'élaborer, dans un cadre narratif, la fiction d'un espace tridimensionnel. La multiplicité des références à l'espace théâtral a bien sûr ici de nombreuses résonances:

Une grande partie de mon enfance s'est déroulée sous le signe des spectacles, opéras ou drames lyriques que m'emmenaient voir mes parents, aussi passionnés de théâtre l'un que l'autre, et particulièrement quand s'y mêlait la musique. [...] c'est peut-être à l'impression que me firent ces spectacles qu'est due cette habitude que j'ai toujours de procéder par allusions, par métaphores ou de me comporter comme si j'étais au théâtre¹³.

Leiris cherche somme toute à octroyer une profondeur de champ à la page blanche comme si la profusion des mises en abîme (les souvenirs de représentations théâtrales, de visites à l'opéra...) donnait au récit une qualité illustrative que l'écriture, comme pratique graphique, ne pouvait posséder. En fait, Leiris, au moment de l'écriture de *l'Âge d'homme*, tente de construire un espace corporel malléable qui est toujours figuré par un personnage féminin menaçant ou violenté (Judith, Lucrèce...). On peut imaginer que l'écriture, protocole régi par la convention graphique, est ici délaissée au profit d'une construction narrative qui attribue au récit une profondeur et une densité associées à la représentation de l'image du corps. La constitution de cet espace corporel autorise alors l'élaboration d'un espace psychique - ou encore d'un Moi-peau, pour reprendre l'expression de Didier Anzieu - qui circonscrit la représentation des traumatismes dont on sait qu'ils sont des motifs visuels fondamentaux de *l'Âge d'homme*.

La convocation du corps légendaire de la féminité (représentation originale d'une inscription somatique) est au cœur du projet leirisien. Dans *Aurora, le Point cardinal*, l'acte d'écriture fait du corps féminin un «objet» qu'il faut modeler afin de proposer une représentation de l'altérité d'autant plus ambivalente qu'elle est fragmentée à loisir. Un certain maniement fétichiste du langage me semble en effet être une caractéristique du travail d'écriture chez Leiris. Le corps légendaire de la féminité, même s'il suscite la passion du démembrement, devra faire l'objet d'une (re)composition. Si l'Autre *doit* être altéré, c'est à la condition que la «relique» — parcelle d'un corps défait — offre la preuve

¹³ Michel Leiris, *l'Âge d'homme*, p. 44.

tangible d'une présence. S'il y a bien chez Leiris une configuration de l'image du corps qui oriente l'élaboration de l'acte créateur, il faut ajouter que l'écriture est toujours soumise à la mémoire mélancolique d'une trace ténue: relique, colifichet tel le ruban au cou d'Olympia.

Ainsi le discours autobiographique propose un témoignage sur la «figuration» de la féminité. Il faudra que la «composition» du corps féminin forme un cadre représentatif qui articule l'élaboration de frontières psychiques et corporelles à l'intérieur desquelles l'énonciateur — masculin — pourra situer son discours. En somme l'élaboration autobiographique dans l'œuvre de Leiris fait appel à la structuration d'une enveloppe psychique qui fonde le récit. Le corps, chez Leiris, est une scène qu'il faut arpenter et dont les coulisses révèlent d'étonnants secrets. Sans doute retrouvons-nous ici le rôle d'un Moi-peau dont la formation est sans cesse jouée selon le modèle de l'identification projective. En décrivant ces corps féminins, à la fois mutilés et réparés, le narrateur du *Point cardinal* crée un récit dont la fondation — légendaire — lui donne la possibilité d'instituer sa propre autobiographie. Le théâtre, métaphore de «l'originaire» dans l'œuvre de Leiris, offre donc une perception du corps féminin qui fait l'objet d'une figuration constamment répétée.

Le souci de composition autobiographique dans l'œuvre de Leiris est donc illustratif. Le théâtre permet d'observer le corps de l'autre, et même d'y pénétrer à l'exemple du narrateur qui, dans *le Point cardinal*, déambule à l'intérieur du corps féminin. On peut aussi penser à ce passage de «Mors» qui fait du passage de vie à trépas une des caractéristiques du jeu théâtral. À propos d'une visite nocturne aux carrières romaines de Saint-Rémy qui donne à Leiris le sentiment «d'avoir pénétré dans l'*antre des mystères* et d'en être sorti bien vivant¹⁴», celui-ci ajoute:

Ce n'était plus l'angoisse de ma première visite à la tombée de la nuit
devant le rideau d'un noir absolu passé lequel je devenais aveugle,

¹⁴ Michel Leiris, *la Règle du jeu I. Biffures*, Paris, Gallimard, 1975, p. 39.

c'était un sentiment beaucoup plus mélangé [...] celui également que l'on peut éprouver dans les coulisses d'un théâtre où cordages, portants, praticables joints à ce qu'on devine des trappes et des dessous donnent l'impression d'un voyage dans les sphères infernales ou d'une épreuve maçonnique qu'il faut accomplir sans broncher, bravant le risque de se perdre, de buter contre un obstacle imprévu, de commettre un impair qui amènerait à tomber inopinément dans le champ visuel des spectateurs hilares ou à subir une exclusion ignominieuse après la chute ou la crevaison d'un décor¹⁵.

La scène théâtrale est ce lieu ambigu, menaçant, dont la traversée ne se fait pas sans dangers. Braver le risque de se perdre, pour reprendre l'expression de Michel Leiris, c'est craindre sa disparition. Peut-être aussi, si l'on écoute attentivement le discours de Leiris, craindre plus que tout la perte d'existence qui se ferait impudiquement à la vue de tous.

Voilà la source de l'angoisse principale qui circonscrit l'élaboration psychique de l'image du corps dans ces divers textes de Leiris. Si le narrateur peut contempler le portrait d'une femme mise à nue (c'est le prétexte esthétique du *Ruban au cou d'Olympia*), il est par contre beaucoup plus gênant que le narrateur devienne soudainement l'objet d'une contemplation indiscrete. Il est pour tout dire insupportable d'être piégé par le regard de l'Autre qui laisse le sujet dénudé, sans aucune «vêture» le protégeant de cette intrusion dévastatrice. Leiris le formule ainsi dans «Mors»:

Tentures funéraires. Écran de nuages ou de nuit. Draperie derrière laquelle est caché Polonius. Plus que de beaux décors qui flattent la vue ou font trop illusion, une certaine pauvreté, un certain manque (en raison duquel on arrive seulement à une espèce d'allusion grinçante, très en deçà de la réalité) voilà ce qui, en dernière analyse, convient pour que la mort pèse de tout son poids sur un spectacle: dénuement qui

¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

n'est que le résidu d'un effort vers la fête et évoque peut-être, par sa dérision, le dénûment définitif dans lequel on se trouvera une fois venue l'heure de la mort [...]¹⁶.

Être soumis au regard de l'autre, ou se sentir soudainement dévoilé, voilà donc l'alternative qui circonscrit le registre de la nudité dans l'œuvre de Leiris. S'il est possible d'habiter le corps féminin, au gré de multiples traversées; s'il est loisible de «posséder» ce corps par la transgression de ses frontières, il est par contre insoutenable que le corps masculin soit ainsi offert. Le regard porté ne peut que révéler la déchéance, l'impuissance ou encore la déficience corporelle:

Il semble donc, tout compte fait, que la mort — bien qu'elle soit assurément l'événement théâtral entre tous — n'ait pas besoin d'être manifestée sur les planches ou explicitée par un récit pour hanter le théâtre. [...] La mort, dont nous rapproche tout ce qui fait chienlit (défroque derrière laquelle on ne trouve pas un corps mais le vide d'un fantôme); tout ce qui — côté luxe — est fard, voilette, loup à bordure de dentelle, fanfreluches comme des additions grimacières à une nudité; toutes les minauderies et singeries, stucs, lambris, peinturlures, enjolivements et sortes diverses d'ajoutages par le moyen desquels l'homme s'écarte de l'état de nature, se déguise ou masque les ustensiles qui sont ses témoins, comme pour se nier en tant que créature vivante et périssable ou bien sortir de soi, s'acclimater outre-tombe et finalement la duper, cette mort [...]¹⁷.

Plusieurs commentaires peuvent être formulés suite à la lecture de cet extrait de «Mors». Le voyeurisme est ici clairement associé à la perception de l'imminence de la mort. Permettre de passer de vie à trépas, voilà l'objectif du théâtre. Leiris ajoutant à ce sujet: «Le théâtre: ce lieu de la mort feinte, de la

¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁷ *Ibid.*, p. 46.

mort à la Charles-Quint [...]»¹⁸. Mais cette mort, Leiris le souligne à plusieurs reprises, est mimée. La singularité de l'activité théâtrale est ici de confondre les registres de l'animé et de l'inanimé de façon à ce que la mort soit «jouée» sur scène. Ce mimétisme est d'ailleurs inquiétant puisqu'on ne sait jamais si la mort feinte n'est pas plus réelle que la vie même. Nous touchons ici à une problématique qui est au cœur du projet d'écriture leirisien. Renverser les apparences, ou encore apprendre à user du simulacre, de l'artifice afin de pouvoir composer une «vêtue» qui donne prise aux mots, c'est sans doute ce que Leiris choisit d'appeler le merveilleux:

Il faut ici, déplaçant un peu la question, faire intervenir la poésie, le merveilleux et, d'une manière générale, tout ce qui fait que le théâtre décolle de la réalité — et tel que nous le voyons se découper dans le parallélépipède de la scène à l'éclairage diurne ou nocturne — se présente comme un rêve qui se déroulerait sous nos yeux sans que nous y soyons insérés. Et c'est cette apparence de rêve objectivé qui nous permettra, peut-être, de retrouver là aussi, nous attendant patiemment, la mort¹⁹.

Si la mort est au cœur d'un projet théâtral pour lequel la réalité dévoilée nous fait constater notre dénuement, il reste que le passage de vie à trépas inscrit avec force une figure féminine. J'ai mentionné précédemment pour quelles raisons la représentation de la féminité était chez Leiris soumise à une emphase illustrative. Il faut qu'un contenant psychique, équivalent du Moi-peau décrit par Didier Anzieu, soit représenté textuellement dans l'œuvre de Leiris pour que l'élaboration créatrice se matérialise. Leiris écrira:

Dans un autre rêve (fait il y a des années mais que, même approximativement, je ne puis pas dater car je ne l'ai noté sur aucun de mes

¹⁸ *Ibid.*, p. 44.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 45-46.

cahiers), je regardais une nature morte cubiste accrochée dans un musée ou autre local d'exposition. Soudain il me semblait que toute ma personne allait s'y intégrer, comme si mon être même s'y était projeté par le canal de mon regard, et j'étais pris de peur: si le monde est vraiment *cela*, un monde sans perspective, comment faire pour y vivre?²⁰

La formule est en effet particulièrement heureuse: comment peut-on vivre dans un monde sans perspective? Cette interrogation, elle trouve son accomplissement dans le regard qui contemple le spectre d'une féminité démembrée, rêvant de la mettre à distance tout en sachant un tel projet impossible.

On retrouve constamment chez Leiris ce souci projectif qui est associé au désir de maîtriser le corps — et la psyché — de l'autre. Le corps légendaire de la féminité incarne cette scène fondamentale qui permet au narrateur autobiographe de faire jouer l'élaboration alternée de fantasmes de destruction et de réparation. Cette inscription sensorielle est semblable, on l'a vu, à ce que Didier Houzel appelle la dimension pelliculaire de l'enveloppe psychique. Dans la perspective adoptée par Didier Houzel, cette fonction pelliculaire ne correspond pas de façon immédiate à l'acte d'habiter un corps et à l'intervention d'un sujet qui peut fonder, à partir de ce substrat, un lieu d'énonciation. Il faut plutôt envisager, à propos de cette dimension pelliculaire, une activité psychique dont le but essentiel est de dessiner les contours d'une image du corps dont la perméabilité des frontières est sans cesse éprouvée.

En somme, la dimension pelliculaire de l'image du corps — parce qu'elle interroge la frontière qui détermine le dehors du dedans, la réalité interne de la réalité externe — est une activité psychique précédant tout éprouvé affectif qui définit le corps comme un lieu durablement habité. Ainsi l'acte de création chez Leiris implique la disposition d'une table d'écriture représentée projectivement

²⁰ Michel Leiris, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Paris, Gallimard, NRF, 1961, p. 35.

par le corps féminin. Écrire grâce au cadre pulsionnel que compose le corps de la féminité; fonder une autobiographie qui fasse appel, par le recours à l'identification projective, à des «images» de femmes blessée (Judith, Lucrèce); mettre en scène des traumatismes qui doivent être réparés par le portrait qu'en propose le narrateur, voilà les principaux objectifs de l'écriture leirisienne. J'ajoute que que cette dimension pelliculaire de l'image du corps, relevée par Didier Houzel, m'apparaît particulièrement pertinente dès que l'on s'interroge sur la modélisation du processus créateur. L'œuvre de Leiris ne nous montre-t-elle pas que «l'habitat» corporel est sans cesse problématique, que la création est possible dans la mesure où cette perméabilité pelliculaire de l'image du corps est préservée. Il en est de même pour l'identification projective qui introduit, à la manière d'une médiation, la possibilité de parler d'autrui tout en faisant mention de soi.

En témoigne ce passage:

La balle de revolver avait cessé de graviter et, teinte encore du sang de ceux qu'elle avait tués, elle se déplaçait le long de chacune des nervures, soulignant le passage de la sève, comme un index rouge. Dans la première nervure, je me vis tel que j'étais lorsque je poursuivais l'Ingénue à travers le dédale de ses gestes qui battaient pour moi la mesure du temps. Mon corps était une grande horloge réglée par un flux menstruel qui colorait le monde de tons tour à tour crus ou blafards, selon que la marée subissait plus ou moins les attractions lunaires, et ma tête n'était qu'un timbre vide résonnant périodiquement des coups précipités frappés par le dehors.[...] Mais dès la deuxième nervure je ne savais plus ce que j'étais²¹.

On peut constater, suite à cet extrait du *Point cardinal*, avec quelle insistance la problématique de l'identification projective est présente dans l'œuvre de Leiris. Comme si la mise en scène du corps féminin supposait, en retour, un

²¹ Michel Leiris, *le Point cardinal*, 1927, pp. 66-67.

questionnement angoissé sur l'identité du sujet-narrateur. Il ne faut pas cependant se méprendre quant à la dimension structurante de cette image du corps. C'est en effet le langage, dont la fonction imageante est chez Leiris valorisée, qui tient lieu de tissu ou de derme pelliculaire; activité qui permet de configurer, au prix de nombreuses transgressions, la structure de l'œuvre créée. L'objet psychique qu'est l'œuvre correspond, dans la perspective psychanalytique que j'adopte, aux exigences de la modélisation. Cette notion, définie par W.R. Bion, suppose l'interaction de l'image du corps et de la psyché; modélisation qui est toujours soumise à la poussée d'une «turbulence émotionnelle²²» (selon l'expression même de Bion).

Si l'œuvre créée modélise à sa façon un investissement pulsionnel, mentionnons de plus que cette élaboration, parce qu'elle se constitue sur fonds de «turbulence émotionnelle», ne privilégie pas les solutions de la continuité et de la linéarité. C'est que l'acte de création ne détermine pas une enveloppe psychique intégralement formée. De même que la genèse de l'œuvre, plutôt que sublimation réussie ou actualisation spontanée des contenus du Ça à la conscience, favorise la constitution d'une impossible écriture réparatrice. Sous cet angle, l'œuvre créée générerait un «support» psychique permettant, selon des modalités complexes, l'inscription de la structure endopsychique du sujet. Ce processus fait appel à l'identification projective qui sous-entend un mouvement alterné d'inscription et d'expulsion du destinataire dont le présupposé d'existence, fantasmé, est à la source de l'œuvre. En somme, la modélisation de l'image du corps dans l'œuvre de Leiris implique, à la faveur de l'identification projective, la fondation d'un destinataire féminin qui répond à deux fonctions précises. Le Moi-peau que représente ce corps légendaire de la féminité tient lieu, d'une part, de pare-excitations contre des stimulations pulsionnelles désordonnées. Une telle fonction correspond à la dimension pelliculaire de l'enveloppe psychique. Mais ce Moi-peau est de plus le réceptacle d'un investissement libidinal qui se caractérise par sa fonction de contenance. Le Moi-peau (représenté dans l'œuvre

²² On lira sur ce point le texte de W.R. Bion, «Emotional turbulence», *Bordeline Personality Disorders* (P. Hartocollis éd.), New York, Int. Univ. Press, 1977.

de Leiris par l'image d'un «derme féminin») doit rendre possible l'inscription psychique d'un maintien corporel qui assure la configuration spatiale de l'œuvre à créer.

Écrire, ce serait alors projeter, expulser, mais aussi accueillir ce qui a été perçu dans un premier temps comme extrinsèque au sujet. À ce titre l'identification projective interroge la réception du projet créateur et l'internalisation d'un destinataire fantasmatique. On ajoutera une autre remarque. Si l'identification projective, sous l'angle de la psychopathologie, situe une réalisation cognitive où la pensée — comme lien — est expulsée et attribuée à un autre sujet, la perspective, dans un contexte littéraire, est radicalement différente. C'est que l'œuvre créée modélise son propre destinataire sans nulle intervention de la réalité externe. Il importe peu, dans une perspective psychanalytique, qu'un destinataire «réel» soit à la source de l'élaboration créatrice et en fonde la réception. Ainsi l'œuvre de Leiris intègre la figuration d'un destinataire féminin dont la constitution imageante justifie l'élaboration d'une enveloppe psychique qui fait alterner fantasmes de destruction et de réparation. À la différence du processus créateur qui sous-tend le travail littéraire, l'identification projective normale ou excessive est, pour Bion, l'exemple même de la modélisation de la cure analytique dans ses polarités transférentielle et contre-transférentielle. Si l'espace du fantasme advient lors de ce processus psychique qu'est l'identification projective, il n'en reste pas moins qu'un sujet «réel» (analysant ou analyste) est revendiqué. Or le travail de création, dans une perspective littéraire, est d'emblée une construction intrapsychique qui fonde une réalité dont la validité — ou la pertinence — n'a pas à être confirmée par le monde externe.

Est-ce un hasard si l'œuvre créée témoigne de l'emprise d'une «demande» qui a trait à l'objet d'un désir où le plaisir de penser — comme son infortune — sont toujours actifs. Le corps légendaire de la féminité, dans l'œuvre de Leiris, correspondrait peut-être alors à la formulation d'une identification projective primaire. Les divers extraits étudiés nous laissent percevoir en effet un sujet qui est intimement lié au désir féminin. Il semble que le «projet d'écriture» chez Leiris, associé au maintien de l'activité autobiographique, implique une fonction de contenance «incarnée» par une image du corps féminine — principalement

maternelle — qui porte l'élaboration fantasmatique du sujet créateur. L'espace du fantasme — comme représentation vue, pensée, entendue d'une réalité psychique propre au sujet — permet alors d'inscrire l'identification projective à partir de laquelle l'œuvre, signe d'une autonomie psychique, se constitue. Disons que l'acte de création oscille entre fusion et défusion: quête d'un «originaire» de la pensée (qui intègre une interrogation lancinante sur le secret de la création) et élaboration secondarisée qui fait de l'œuvre une construction dont le fantasme est peut-être la figure privilégiée. Écrire, ce serait alors créer un corps «autre», un corps «second», modélisé par la fiction, qui autorise tous les désirs de destruction dans la mesure où ils ne s'adressent pas au sujet «réel» qui en est le géniteur psychique.

Ce corps légendaire de la féminité qui est inventorié dans les divers textes de Leiris, il m'apparaît voiler la naissance d'un secret qui interroge l'énigme de la naissance et de la mort. Le travail d'écriture, chez Leiris, se bornerait-il dès lors à répéter cette découverte brutale d'une séparation qui fait intervenir la mise à l'écart de la figure maternelle? Si tel était le cas, il faudrait envisager la problématique de l'autobiographie chez Leiris comme la métaphore d'un «habitat» corporel problématique. La représentation de figures féminines tiendrait lieu de «table d'écriture» sur laquelle le sujet masculin pourrait enfin inscrire sa signature? Faut-il s'étonner que le derme féminin apparaisse ici comme un contenant psychique qui évite au sujet narrateur de constater l'angoisse de sa propre disparition.

Anne-Marie Picard

Les altérités du corps théâtral: notes de travail

Se poser la question du «corps théâtral» me semble convoquer autant de savoirs que ceux de l'anthropologie, de la psychologie, de l'histoire, savoirs aussi d'une pratique de la scène dont je n'ai que des rudiments. Puisque mon travail se situe à l'intérieur d'un atelier psychanalytique et porte principalement sur le corps dans la lecture et la pensée de sa sexualité¹, cet angle d'approche me donnera une visée certainement peu orthodoxe sur le problème posé ici. Je me contenterai donc de donner quelques prémices de directions à une réflexion qui pourra se prolonger ailleurs².

Quand j'entends «corps théâtral», la première question qui me vient à l'esprit, c'est celle-ci: s'agit-il de parler du corps spécifique de l'acteur, donc appréhendé du point de vue de sa production, ou d'un corps générique, appréhendé dans sa fonction anthropologique afin d'examiner comment il est théâtralisé à l'intérieur d'une production culturelle particulière? En d'autres termes, s'agit-il du corps de l'acteur comme support de signes, ou du corps humain tel que le théâtre le donne à voir, le représente? En quoi alors le théâtre approche-t-il le corps de façon spécifique? Notre théâtre ne dit-il pas la même chose que le cinéma, que la littérature quant au *corps occidental*? Est-ce parce que l'acteur et l'actrice sont

¹ Cf. ma thèse de doctorat de l'Université de Toronto (1992) sous le titre: *le Corps lisant: lecture, psychanalyse et différence sexuelle*.

² Voir par exemple notre article: «Le Cinéma de Duras: théâtre du corps lisant» dans *Protée* (automne 1992).

devant nous en chair et os, que l'on peut voir leurs postillons, leur sueur, que l'on peut craindre leur chute, leur mort même, est-ce pour cela qu'il y a *plus de corps* au théâtre qu'au cinéma, et plus au cinéma qu'en littérature puisque l'on n'y a affaire qu'à des mots?

Pourtant, le corps du théâtre ne peut-il pas aussi s'effacer jusqu'à ne devenir qu'un tronc chez Beckett dans *Oh! Les beaux jours* ou simplement une bouche dans *Not I*. Cette bouche n'apparaît-elle pas alors comme l'élément minimal du corps théâtral? Ce dernier étant *corps vu*, forme plastique, mais surtout *corps entendu*, support charnel, désirant d'une voix, elle-même support d'un texte. Car le corps théâtral incarne toujours la rencontre d'un sujet avec le langage, et du langage avec un corps particulier. La bouche de Beckett représente bien cette rencontre. Elle est point dans l'espace, trou dans le décor, simple présence des organes de la phonation, point d'articulation de deux invisibles, le choc de deux structures et de deux désirs: le corps de l'acteur et le texte de l'auteur. Le corps du théâtre représente-t-il alors spécifiquement cette rencontre avec le langage comme altérité, avec le langage comme ce qui remplit la bouche du corps? Qu'en est-il alors de la spécificité du texte de théâtre, quand il faut le créer comme ce qui va rencontrer un autre corps?

Duras, écrivaine, cinéaste et dramaturge nous donne, après Beckett, un deuxième pointillé, un caillou blanc à déposer dans notre questionnement:

Je ne sais rien, de la différence entre lire et écrire, entre lire et voir. Entendre. Je vois de moins en moins de différence. Je n'aperçois plus rien de différent entre le théâtre et le cinéma, le cinéma et l'écrit, le théâtre et l'écrit. J'ai souvent répondu qu'il y en avait. Je l'ai cru un moment donné. Je ne le crois plus. Je ne vois plus. Entre un texte écrit pour être enfermé dans le livre et un texte écrit pour être volatilisé sur la scène je ne vois pas non plus de différence essentielle. Interne.

Je vois des différences extérieures. Je vois une différence dans le sort du texte. Mais autrement, non³.

Duras se place évidemment ici en position de productrice de texte, un texte *écrit pour* être «enfermé dans un livre» ou un texte de théâtre destiné à être «volatilisé sur la scène». *Enfermé*, le texte à lire est toujours retrouvable tel quel; *volatilisé*, le texte théâtral se perd. Est-ce parce que ce dernier doit s'incarner dans un corps, passer dans et par un autre sujet (que l'auteure) pour advenir à l'écoute et au sens? Pourquoi donc cette indifférence pour elle en tant qu'auteure? L'incarnation obligatoire ne provoque-t-elle pas une approche totalement différente du texte de théâtre? Cette indifférence, pour Duras, est certainement due au fait que, pour elle, seul l'écrit reste de toute façon; il est la seule éternité, au-delà de toute incarnation: «Je parle de l'écrit. Je parle de l'écrit même quand j'ai l'air de parler du cinéma. Je ne sais pas parler d'autre chose⁴.» Parce que «le lieu où ça s'écrit», dit-elle ailleurs, «c'est un lieu où la respiration est raréfiée, il y a une diminution de l'acuité visuelle. Tout n'est pas entendu mais certaines choses seulement [...]. C'est un lieu blanc et noir⁵. L'abstraction de ce lieu, c'est aussi celle de la passion, de ce *pathos* qui est aussi le *pathologique*, là où tout est blanc ou noir, vie ou mort. C'est entre ce lieu et l'écrit que le corps pourrait advenir. Ce qui ferait du théâtre, la scène privilégiée pour parler la jouissance, la douleur, avec le silence et le cri, dans un théâtre de l'insupportable. Si Duras est dans cette indifférence quant au support de ses textes, elle qui justement cherche à mettre à jour cet indicible du corps, n'est-ce pas parce que l'indifférence vient de ce que le corps est déjà mort, déjà absenté dans notre civilisation de l'écrit? que le corps est effacé par le mot, par la lettre qui demeure la seule matérialité frappée d'éternité? L'origine de toute production culturelle n'est-elle pas fondée sur le sacrifice du corps, *sur cette livre de chair* qu'il faut payer pour passer dans le symbolique, que l'on soit homme ou femme?

³ Marguerite Duras, Introduction à l'Eden Cinéma, *Cahiers Renaud-Barrault*. Citée par Hélène Cixous «En attente de Femme: Aller à la mer», *le Monde* (28 avril 1977).

⁴ *Les Yeux verts*. Paris: Les Cahiers du Cinéma, 1979, p. 92.

⁵ Citée par Marcelle Marini. *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*. Paris: Minuit, 1977, p. 53.

Il y aurait donc corps et corps: corps de l'acteur, matériau éphémère qui apparaît un moment, le temps du jeu, en pleine lumière, et qui, par là, se donne comme tout visible, tout dicible, transparent de vérité, de réalité sous les feux de la rampe; et puis un autre corps, celui qui est refoulé par le texte même, une image du corps de l'inconscient collectif oublié par la culture alphabétique, par la lettre, mais qui surgit parfois sur une *autre scène*. Celui-là n'a pas de mots pour se dire ou si peu. Juste quelques images distordues par la censure dont il est frappé. Lorsque Gilles Maheu disait en 1983⁶ que la multiplication des bars *topless* et des shows de *strip-tease* à Montréal étaient la conséquence d'un *manque de corps* au théâtre, c'est de ce deuxième corps dont il parlait. C'est la raison pour laquelle c'est effectivement de nuit, dans le noir qu'on cherche à l'entrevoir. Ce corps, support du voyeurisme de lecteurs qui cherche son secret, sa lettre, son signe, fait surgir l'autre scène, celle du désir et de l'inconscient. Il est un *corps de l'autre scène* qui, par la force de la censure puritaine et de son iconographie voyeuse, est devenu *corps de l'ob-scène* (le jeu étymologique est connu) et est condamné à le rester⁷. C'est d'ailleurs ce voyeurisme, cet œil du spectateur, qui est la clé de voûte du corps théâtral occidental: s'il y a souvent sacrifice, absence de corps et donc absence d'inconscient au théâtre, c'est que le «primat du visuel» sur l'auditif empêche le silence de s'installer, l'ombre de laisser passer les «battements de l'inconscient», disait Hélène Cixous⁸.

Corps de la lumière / corps de l'ombre

On peut ainsi distinguer deux *corps scéniques*: d'abord, un corps visible, en pleine lumière qui est un corps aux contours fixes, reconnaissable depuis que l'on s'est reconnu dans le miroir vers l'âge de deux ans (dirait Lacan). C'est une

⁶ Atelier de mime, *Festival de mime international*, Montréal, 1983.

⁷ Dans le *strip show*, la scène y est irrémédiablement le message, puisque c'est la différence de *l'autre sexe* (féminin) en tant qu'autre justement qui s'y donne à voir à l'infini. Cette chose de l'autre à voir, et qui n'est rien, le rien de son sexe, ne risque pas de s'épuiser, puisque cette différence, le corps de femme en tant que sexué, n'est que rarement parlé ailleurs.

⁸ Hélène Cixous, *op. cit.*

illusion optique, un corps iconique, une image de plénitude, image de l'humain qui dénie le manque et la mortalité, le devenir incessant du corps. Et puis, il y a un autre corps, celui «ob-scène», pris entre l'*Eros* et le *Thanatos*, corps troué, corps tendu vers la mort, corps du désir qui, dans nos cultures occidentales, va se faire voir ailleurs que dans le théâtre⁹.

Par cette duplication, le corps théâtral s'opacifie: de la transparence du premier corps vu, tout visible et dicible, on s'avance vers l'autre, obscur fondement de l'être, invisible parce qu'il œuvre au-delà de la scène de l'œil.

Pour distinguer ce qui est en fait deux dimensions du corps, nous tracerons à grandes lignes l'apport particulier de la psychanalyste Françoise Dolto dans un livre qui a fait date pour la psychanalyse, *l'Image inconsciente du corps*¹⁰. Dolto y reformule en les distinguant clairement les notions de *schéma corporel* — à comprendre comme notre «premier» corps, forme du corps comme unité, corps de l'autre humain, reconnaissable, corps conscient, visible du théâtre — et d'*image du corps* — cette ombre du premier, nécessaire dans la relation psychique, affective, langagière avec l'autre, dira Dolto. Pour elle, le schéma corporel est donc «une réalité de fait, il est en quelque sorte notre vivre charnel au contact du monde physique» (p. 18). Ce schéma est acquis par l'indépendance motrice: il est «abstraction d'un vécu du corps dans les trois dimensions de la réalité, se structure par l'apprentissage et l'expérience» (p. 23). Il est donc du côté de l'universel, de l'espèce, étant «en principe le même pour tous les individus (à peu près de même âge sous le même climat)». Enfin, ce schéma est ce qui «réfère le corps actuel dans l'espace à l'expérience immédiate. Il peut être indépendant du langage entendu comme histoire relationnelle du sujet aux autres» (p. 23). Mais, le corps n'est pas seulement volume et mobilité. Il est aussi à

⁹ Un trait, celui de la performance, pourrait être tiré entre les deux. Je ne m'aventurerai pas ici sur ce terrain. Je peux mentionner quand même le travail accompli par Nathalie Derome quant à ce corps oublié, entre autres dans une performance qui dit bien son nom: *le Retour du Refoulé (théâtre perforé)*, créée le 22 mai 1991 à la Bibliothèque Nationale du Québec.

¹⁰ Paris: Seuil, 1984.

penser comme une image intériorisée de soi en action dans le monde mais, surtout, en communication avec l'autre.

Lorsque personne n'est là, lorsqu'il y a une expérience sensorielle nouvelle en l'absence de témoin humain, c'est du schéma corporel seul que, théoriquement, il s'agit. Mais pratiquement, cette expérience sensorielle est, pour le sujet lui-même, recouverte par le *souvenir d'une relation symbolique déjà connue* [p. 38; nous soulignons]. [En effet, d]ans le temps actuel se répète toujours en filigrane quelque chose d'une relation d'un temps passé. La libido est mobilisée dans la relation actuelle, mais peut s'en trouver éveillée, re-suscitée, une image relationnelle archaïque, qui était restée refoulée et qui fait alors retour (p. 23).

C'est la synthèse de ces «souvenirs», et de ces «images relationnelles», «répétitivement vécues» que Dolto va appeler *image du corps*¹¹. Ce corps imaginaire est la représentation du sujet en devenir et est dépendante de la présence ou de l'absence de *l'autre comme corps*. Car elle s'ancre, dans sa constitution, dans l'histoire langagière et donc relationnelle du sujet et elle est activée subséquemment lors des rapports avec les autres. Elle permet, «croisée à notre schéma corporel», d'entrer en communication avec autrui. Ce qui fait dire à Dolto, que

¹¹ Notion, précisons-le, adoptée depuis avec enthousiasme par les analystes, car elle comble un manque quant à la pensée du corps en psychanalyse (freudienne et lacanienne); ce corps du sujet psychanalytique avait tendance à être défini comme une sorte de carte de zones érogènes, où s'inscrivaient circuits et déplacements pulsionnels (appelé alors corps «corps imaginaire» ou «corps libidinal»). Le corps reste alors comme lieu de l'inscription du symptôme, comme «texte» lisible par l'analyste. Le corps en tant que touché par l'autre, «fait» par l'autre réel étant très vite effacé au profit d'un corps-masse objectal, nécessaire théoriquement comme support d'écriture du destin humain. Voir entre autres: *Corps et langage en psychanalyse I et II*. Ed. Jacques Cosnier (Actes du colloque des Arcs). Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1982; particulièrement Sacco, François. «Le devenir du corps dans l'œuvre de Freud», vol. I, 5-24, qui résume, comme son titre l'indique, les ambiguïtés de la notion de «corps» chez Freud.

tout contact avec l'autre, que ce contact soit de communication ou d'évitement de communication, est sous-tendu par l'image du corps; car c'est dans *l'image du corps, support narcissique*, que le temps se croise à l'espace, que le passé inconscient résonne dans la relation présente (pp. 23-24).

Ainsi, qui dit «relation à un autre corps» dit aussi «relation langagière», et investissement libidinal: corps, mots et inconscient sont alors inextricables comme si le corps et les mots avaient une mémoire l'un de l'autre. En le disant ainsi, c'est presque la *mémoire involontaire* de Proust qui est interpellée. Dans cet événement sensoriel, Proust nous montrait que c'était le sujet dans sa totalité qui ressurgissait, le sujet comme un corps où s'était écrite la chose du passé retrouvable, où s'était imprégnée la sensation de la présence de l'autre. Dolto nous permet de penser ainsi plus clairement ce qui se passe de désirant et de douloureux entre corps et mots, entre corps et autre. Précisons que l'image inconsciente du corps de Dolto est activée dans la scène thérapeutique, c'est-à-dire une fois le corps allongé et le corps de l'autre réel devenu invisible: l'autre peut alors s'abstraire et devenir une position imaginaire et faire rejouer la ou les relations archaïques de l'analysant.

Qu'en est-il dans la scène théâtrale? Une scène qu'il faudra entendre comme mise en scène d'un corps face à une multitude d'autres corps, silencieux et dans l'obscurité, qui devra «jouer», interioriser un texte donné, pré-établi, comme une partition de gestes qui prédestine la parole et son sujet.

L'altérité du corps: le texte

C'est dans son rapport à ces autres silencieux et à cette partition textuelle que pourra ainsi se justifier une spécificité du corps de la production théâtrale. Le texte lu en silence de la littérature a été d'abord lu à haute voix, puis joué, *incarné* dirait-on: peut-on simplement alors envisager ce mouvement de la lecture silencieuse au jeu adressé (à l'autre, acteur et spectateur) comme ce qui fait le

théâtre? La lecture à haute voix deviendrait ainsi le point nodal entre le silence du corps lisant et la parole intégrée, inséparable du corps actant.

Comment «lire à haute voix» est-il une *incarnation* du texte? Dans cette sorte de lecture, le lecteur *intériorise* le texte qui prend corps, occupe tout le corps. Il faut, avec Michel de Certeau, la différencier de la lecture silencieuse:

à son niveau le plus élémentaire, la lecture est devenue depuis trois siècles *une geste de l'œil*. Elle n'est plus accompagnée, comme auparavant, par la rumeur d'une articulation vocale ni par le mouvement d'une manducation musculaire [...]. Autrefois, le lecteur intériorisait le texte; il faisait de sa voix le corps de l'autre; il en était l'acteur. Aujourd'hui le texte n'impose plus son rythme au sujet, il ne se manifeste plus par la voix du lecteur. Ce retrait du corps, condition de son autonomie, est une mise à distance du texte. Il est pour le lecteur son *habeas corpus*. Parce que le corps se retire du texte pour n'y plus engager qu'une mobilité de l'œil, la configuration géographique du texte organise de moins en moins l'activité du lecteur. La lecture se libère du sol qui la déterminait. Elle s'en détache. L'autonomie de l'œil suspend les complicités du corps avec le texte; elle le délie du lieu scripturaire; elle fait de l'écrit un ob-jet et elle accroît les possibilités qu'a le sujet de circuler [...]. Émancipé des lieux, le corps lisant est plus libre de ses mouvements. Il gestue ainsi la capacité qu'a chaque sujet de convertir le texte par la lecture et de le «brûler» comme on brûle les étapes¹².

Ce qu'il faut noter, c'est que dans la lecture à haute voix, le texte disparaît comme altérité et que le seul autre qui subsiste, c'est bien alors la voix, puisqu'il n'y a pas d'adresse, de communication: «il [fait] de sa voix le corps de l'autre», dit Certeau (p. 294) de ce type de lecteur, «il en [est] l'acteur.» Effectivement,

¹² «Lire: un braconnage», *l'Invention du quotidien*. Vol. I, *Arts de faire*. Paris: 10/18, 1980, pp. 294-295.

lorsqu'on surprend quelqu'un qui fait cette sorte de lecture, on reconnaît une certaine blancheur dans la voix qui nous indique que la personne ne s'adresse pas, qu'elle est seule dans le déchiffrement, à se coltiner avec les lettres, les mots, les phrases¹³. La lecture à haute voix est ainsi posée comme le point nodal entre le silence du corps lisant et le bruit du corps actant, corps théâtral parce que *pris par le texte*. Une fois la voix devenue la «seule» altérité, le théâtre peut commencer. Précisons cependant que c'est une fois que la voix deviendra celle d'un personnage que le théâtre adviendra comme mise en scène, visible. La communication illusoire du texte pourra alors s'imaginer avec un autre (personnage): mais l'autre du théâtre restera un simulacre d'autre, car l'autre acteur ou actrice avec qui l'on «joue» n'est également qu'un corps-textualisé, un corps qui continue à «lire à haute voix» d'abord à faire semblant de s'adresser alors qu'il est en fait pris par le texte omnipotent. Là où l'ambiguïté de la situation théâtrale apparaît dans toute son ampleur, c'est justement dans cette relation à l'autre. Quel est l'autre de l'acteur? l'autre du spectateur? De quelle communication s'agit-il au théâtre? Sur scène, en effet, l'autre n'est pas un corps réel en relation avec le sujet qui parle: il n'est pas là où le langage s'adresse à lui, il attend la fin de la tirade pour parler son texte. L'autre n'entend pas le désir d'un quelconque corps, il répond à une réplique: il suit la partition apprise. Son corps est un texte. L'autre du théâtre est alors un *simulacre* d'autre, car il n'est que ce corps-textualisé, en quelque sorte un corps lisant à haute voix, pris par le texte, et donc absentéisé. Le corps de l'acteur est effacé comme corps d'un sujet désirant, en confrontation avec de l'autre, et avec le langage. L'altérité du corps théâtral, n'est-ce pas donc d'abord ce texte donné à jouer? Où est lisible/visible le refoulement de son omniprésence

¹³ Voir ce qu'en dit Alain Juranville, *Lacan et la philosophie*. Paris: P.U.F., 1988: «[La lecture] implique dès l'intention de lire, un *deuil* de la présence de l'Autre. [...] Cela se marque aussi bien dans la solitude de la lecture silencieuse que dans la lecture à haute voix. [...] La lecture se déploie dans le cadre d'un temps imaginaire radical où le réel même du lecteur semble s'effacer. Mais cette absence de l'Autre ne signifie nullement qu'il «n'existe pas». La lecture au contraire s'accomplit comme mise en évidence de cette ex-sistence, épreuve de cette ex-sistence. À partir de quoi peut se faire la rencontre de l'autre comme esprit, la communion spirituelle. Lire est épreuve voulue du manque de l'Autre» (p. 456).

comme superstructure qui dirige gestes, corps, voix et simulacres de désir? Comment travailler ce refoulement pour le mettre à jour?

Voilà comment, dans une intuition formidable, Marguerite Duras illustre ce qu'il en serait de cette mise à jour du rapport entre corps et lettre, corps et altérité, mise à jour qui par là même interdirait toute *mise en scène*, tout mouvement, toute illusion référentielle, toute illusion de communication. Elle parle de son texte *la Maladie de la mort*:

Ce sera sans image, ce sera véritablement *du texte dit à voir*, rien que ça [...]. Pour moi le texte serait lu sur la scène et des gens l'écouteraient. Le grand problème, c'est de «blanchir» l'endroit, le décaper de toute habitude du texte, exiger chaque soir l'oreille absolue [...]. Il faut quelqu'un qui ne ressente que la portée profonde de la parole, qui soit sourd à sa portée allusive, sa portée de communication¹⁴.

Cette mise en scène aurait perdu l'autre comme présence physique en ne faisant pas semblant de s'adresser à lui. Hélène Cixous, qui a travaillé avec Duras dans la mise en scène de *Portrait de Dora*, pose l'éthique de cette approche du théâtre. Car ce faisant, ce que Duras refuse, c'est en fait de «renforcer l'opposition réel-imaginaire», qui, disait Cixous, «profite à ceux qui ont intérêt au simulacre»¹⁵. Si le corps comme imaginaire en proie au langage est effacé au théâtre, secondaire, si on se contente de faire bouger le corps autour du texte, c'est croire qu'il est corps comblé, sans désir, sans angoisse. Et sans désir, pas de différence sexuelle non plus. Le théâtre reste alors reproduction de ce qu'Hélène Cixous appelait le «Vieux Jeu», celui du rôle, «figure dit-elle, de tous les cirques, tribunaux et autres scènes du social où les hommes vont se faire voir et s'en mettre plein la vue» (p. 231). Au contraire, ce que voudrait faire Marguerite Duras, c'est nous rendre témoins, par l'oreille, de la rencontre entre un corps et une écriture, rencontre qui donnerait lieu au désir et qui se produit

¹⁴ *Les yeux verts*, p. 231.

¹⁵ *Ibid.*

toujours dans le noir, dans l'oubli de l'alentour, dans l'effacement, alors, du cirque.

Faire parler le corps, ce n'est pas le donner à voir comme celui des personnages de bandes dessinées qui ont leurs mots dans une bulle, le donner dans son entièreté comme s'il était devant une caméra. Mais toutes ces questions posées sur les rapports corps-texte, corps-inconscient et donc aussi corps-sexe sont-elles obsolètes? Est-on rendu déjà plus loin dans le questionnement depuis les discours du corps des années 70? Ceci est-il une problématique spécifique à la culture française, culture de l'écrit à outrance? Les rapports entre corps et écrit, entre l'image inconsciente du corps et ses représentations symboliques sont-ils à penser différemment au Québec? autrement depuis l'intervention d'autres médias qui favorisent l'œil plutôt que l'oreille? Autant de points de suspension que nous devons laisser à la suite de ce début de réflexion sur le corps du théâtre et ses ombres.

Collaborateurs

BARBARA DRENNAN est étudiante en doctorat au département de Théâtre de l'Université de Victoria en Colombie-Britannique. Elle possède une longue expérience de praticienne, à titre d'animatrice, «facilitatrice» et co-auteure. Elle travaille activement au sein de la Canadian Popular Theatre Alliance. Barbara Drennan a conçu, produit et mis en scène *Yew Moon* et *In Our Waters*.

MICHÈLE FEVBRE est professeure au département de Danse de l'Université du Québec à Montréal. Danseuse professionnelle, elle fut membre du Groupe Nouvelle Aire et de Fortier Danse Création. Depuis la fondation du Festival International de Nouvelle danse de Montréal, elle fait partie du comité de programmation et en a organisé le volet conférences jusqu'en 91. Responsable de la publication de *la Danse au défi* aux Éditions Parachute et de celle du prochain *Corps témoins* aux Herbes Rouges, elle a également publié des articles dans différentes revues spécialisées.

JOSETTE FÉRAL est professeure au département de Théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Elle a publié de nombreux articles sur les théories du théâtre et le théâtre actuel dans des revues européennes (*Poétique*), américaines (*The Drama Review*, *Discourse*), canadiennes et québécoises (Cahiers de théâtre *JEU*, *Protée*, *Modern Drama*, *Canadian Literature*). Elle a publié en 1990 *la Culture contre l'art: essai d'économie politique du théâtre* ainsi que *Théâtralité, écriture et mise en scène* (co-éditrice avec Jeannette Savona), en juin 1985.

SIMON HAREL est professeur au département d'Études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il est l'auteur du *Voleur de parcours: Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine* et de *Vies et morts d'Antonin Artaud. Le séjour à Rodez*. Simon Harel est de plus responsable de publication d'un ouvrage collectif paru en 1992 aux Éditions XYZ: *l'Étranger dans tous ses états, Enjeux culturels et littéraires*.

PIERRE PAGÉ est spécialiste en histoire des médias et en esthétique de la radiodramaturgie québécoise. Président-fondateur de la Société d'histoire du théâtre du Québec, il a publié d'importantes études sur le théâtre radiophonique et télévisuel, dont le *Répertoire des oeuvres de la littérature radiophonique du Québec* (1975), le *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision* (1977), le *Comique et l'humour à la radio québécoise*, 2 vol. (1976, 1979).

ANNE-MARIE PICARD est professeure à l'Université de Western Ontario. Son travail s'articule principalement autour des questions d'écriture, de lecture et de différence sexuelle. Sa thèse de doctorat porte sur le corps et son imaginaire dans la lecture. Anne-Marie Picard a publié des articles sur Brossard, Cixous, Duras, Sartre et Marie Redonnet.

HÉLÈNE RICHARD est psychologue et psychanalyste. Elle enseigne au département de Psychologie de l'Université du Québec à Montréal. Rédactrice en chef de la revue clinique *Filigrame* (revue spécialisée pour les psychothérapeutes), elle s'intéresse au théâtre et collabore régulièrement aux Cahiers de théâtre *Jeu*. Elle est récipiendaire du Prix Jean Béraud, décerné en 1992 par l'Association québécoise des critiques de théâtre pour un article consacré à Pirandello publié dans la revue *Jeu* (n° 60).

LARRY TREMBLAY est professeur au département de Théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Spécialiste du kathakali, il fonde le LAG (Laboratoire gestuel) en 1984. Il participe à de nombreux spectacles comme acteur et metteur en scène, entre autres: *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette, *les Mille grues*, de même que *le Déclat du destin* et *la Leçon d'anatomie* dont il est aussi l'auteur. Parallèlement à ces activités, Larry Tremblay poursuit un travail sur l'écriture (poésie, théâtre, essai).

LESLIE WADE est professeur au département de Théâtre de la Louisiana State University à Baton Rouge. Spécialiste en théorie et critique du théâtre, il a consacré sa thèse de doctorat à Sam Shepard et ses recherches post-doctorales au théâtre de la Nouvelle-Orléans. Il prépare actuellement un ouvrage sur Sam Shepard.

L'équipe de *l'Annuaire théâtral* vient de perdre une collaboratrice précieuse et attachante en la personne de Madame Pauline Beaudry.

***L'Annuaire théâtral* exprime toute sa sympathie à Monsieur Guy Beaulne, son époux, ainsi qu'à ses enfants.**

Les Amis de *l'Annuaire théâtral*

Pour maintenir ses activités et accroître son rayonnement, *l'Annuaire théâtral* bénéficie de l'appui d'organismes et de personnes qui constituent le groupe des Amis de *l'Annuaire*.

Les Architectes Blouin Faucher Aubertin
Brodeur Gauthier

Le Collège Ahuntsic

Le Collège de l'Outaouais

Le Collège de Maisonneuve

Le Conservatoire d'art dramatique de Québec

L'École nationale de théâtre du Canada

L'Écomusée des Deux-Rives

Monsieur Jean Laflamme

Monsieur Jean-Guy Laurin

et

La Fédération autonome du collégial (FAC)

Pour son douzième numéro, *l'Annuaire théâtral* délaisse les numéros thématiques pour ouvrir ses pages à des collaborateurs et collaboratrices dont les recherches variées rendent bien compte du dynamisme de la recherche dans notre discipline.

Leslie Wade a longuement étudié l'histoire du théâtre de la Nouvelle-Orléans. Il nous livre une synthèse captivante de ses recherches et nous entraîne rue Bourbon, dans ce qui était, autrefois, le coeur de la ville française de la Nouvelle-Orléans. C'est à un autre voyage que nous invite **Hélène Richard**. Elle se penche sur l'économie psychique du spectateur à partir du spectacle de *Voilà ce qui se passe à Orangeville*, la pièce d'Hillar Liitoja produite par le Groupe Multidisciplinaire de Montréal. La réflexion que propose **Barbara Drennan** porte sur le «fouillis» postmoderne et sur ses rapports au rituel. Quant à **Pierre Pagé**, il poursuit dans ce numéro ses recherches sur la radio, en particulier sur l'importance et le mandat de l'émission *Radio-Collège*.

La dernière partie de ce douzième numéro de *l'Annuaire théâtral* est consacrée à la présence et au rôle du corps sur scène, la scène réelle ou une scène intime et imaginaire. Les textes de **Josette Féral**, **Larry Tremblay**, **Michèle Febvre**, **Simon Harel** et **Anne-Marie Picard**, qui composent cette section intitulée le «corps théâtral», découlent d'une série de communications présentées lors du congrès de la Société d'histoire du théâtre du Québec de mai 1991.

Couverture: Hélène Blackburn, Annie Dréau, Pierre-André Coté et Pierre-Paul Savois dans *Nuit*, une chorégraphie de Jean-Pierre Perrault (1986).

Photo: Ormsby K. Ford, archives Fondation Jean-Pierre Perrault.

9,95\$

ISSN 0827-0198

